BOSTON
PUBLIC
LIBRARY

No. 4056.79

THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
OMNIVM
LVX
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

A

K. Lichtwark.

# Praktische Harmonielehre

C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

○ Verlag von C. F. KAHNT NACHFOLGER, Leipzig. ○

# Die natürliche Klaviertechnik

**Die freie, rhythmisch-natürliche Bewegung (Automatik) des gesamten Spielorganismus (Schulter, Arme, Hände, Finger) als Grundlage der „klavieristischen" Technik**

von

## Rudolf M. Breithaupt.

Mit zahlreichen Abbildungen, photograph. Aufnahmen, graphischen Darstellungen und Notenbeispielen.

**Preis M. 6.—, gebunden M. 7.—.**

Das vorliegende Werk befasst sich mit den natürlichen Funktionen des gesamten Spielorganismus (Schulter — Arme — Hände — Finger) als Grundlage der „klavieristischen" Technik. Es gibt eine Analyse des Naturalismus, wie er sich bei den pianistischen Genies vorfindet, und sucht auf Grund exakter Beobachtung und empirischer Tatsachen die freie, rhythmisch-natürliche Bewegung, d. h. Automatik der Muskelfunktionen und des Gelenkmechanismus, festzustellen.

Teil I entwickelt die allgemeinen Grundsätze, die einerseits zur Lösung und Lockerung des Spielorganismus, andererseits zu seiner Beherrschung und zur Ausnutzung der Hauptkraftquellen führen.

Teil II enthält die spezielle Anwendung dieser natürlich-logischen Prinzipien und ihre Übertragung ins Praktische. Das Instrumentell-Schöne wird bewegungsgemäss gelöst, und sämtliche Spielformen in ihren technischen Funktionen bloss gelegt. Auch die Dynamik des Instrumentes ist eingehend berücksichtigt. Im kritischen Teil ist eine Übersicht sämtlicher „Methoden" und „Schulen" gegeben. Das Schlusskapitel bildet ein Essay: „Kunst und Künstler unserer Zeit".

Dem Werke sind auf 12 Kunsttafeln die Hände unserer grössesten Klavierspieler und Techniker nebst einer eingehenden Diagnose ihrer Formen, sowie zahlreiche Notenbeispiele, graphische Darstellungen der Bewegungsbahnen, Zeichnungen und photographische Aufnahmen beigegeben worden.

○ Verlag von C. F. KAHNT NACHFOLGER, Leipzig. ○

# Praktische Harmonielehre

für

Lehranstalten und zum Selbstunterricht

bearbeitet von

**K. Lichtwark,**
Organist zu St. Marien in Lübeck.

Leipzig,
Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger.
1905.

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

# Vorwort.

Das vorliegende, aus langjähriger Praxis hervorgegangene Buch bringt eine durchaus für Anfänger berechnete, kurz und verständlich gehaltene Einführung in das Gebiet der Harmonielehre. Besonderes Gewicht ist darauf gelegt worden, jeden Lernenden zu befähigen, in einfachsten, allmählich erweiterten Beispielen eigener Erfindung die gegebenen Lehrsätze zu illustrieren und sich so in deren sichere Anwendung einzuleben. Mit seinen möglichst knapp und verständlich gefassten Definitionen kann das Werk auch solchen Musiktreibenden, die nicht die Musse finden, die ganze Lehre durchzuarbeiten, als Nachschlagebuch Dienste leisten.

**Lübeck,** im Oktober 1904.

**Der Verfasser.**

# Inhalt.

## I. Allgemeine Musiklehre.


Seite

§ 1. Ton und Tonschritte . . . . . 1
§ 2. Benennung der Töne . . . . . 2
§ 3. Chromatische Veränderungen . . . . . 3
§ 4. Tonzeichen, Noten . . . . . 3
§ 5. Der Takt . . . . . 5
§ 6. Die alten Kirchentonarten . . . . . 6
§ 7. Dur und Moll . . . . . 8
§ 8. Versetzung der Tonleitern . . . . . 10
§ 9. Die Intervalle . . . . . 15
§ 10. Schwingungsverhältnisse der Intervalle . . . . . 18
§ 11. Entstehung der Mehrstimmigkeit . . . . . 20
§ 12. Der Generalbass . . . . . 21
§ 13. Entstehung der Akkordlehre . . . . . 22


## II. Die leitereignen Akkorde.


§ 14. Der Dreiklang . . . . . 23
§ 15. Umkehrung des Dreiklanges . . . . . 24
§ 16. Der Dreiklang im vierstimmigen Satze . . . . . 27
§ 17. Der Vierklang oder Septakkord . . . . . 29
§ 18. Umkehrung des Septakkordes . . . . . 29
§ 19. Der Fünfklang oder Nonenakkord . . . . . 31


## III. Verbindung leitereigner Akkorde.


§ 20. Fortschreitungen der einzelnen Stimmen . . . . . 32
§ 21. Verbindung der drei Hauptdreiklänge der I, IV und V in Dur 36
§ 22. Der Dreiklang der II in Dur . . . . . 43
§ 23. Der Dreiklang der VI in Dur . . . . . 45
§ 24. Der Dreiklang der III in Dur . . . . . 46
§ 25. Verbindung der drei Hauptdreiklänge der I, IV und V in Moll 48
§ 26. Der Dreiklang der VI in Moll . . . . . 49
§ 27. Der verminderte Dreiklang der II in Moll . . . . . 51
§ 28. Der übermässige Dreiklang der III in Moll . . . . . 53
§ 29. Ausweichender Moll-Tonsatz . . . . . 54

Seite

§ 30. Anwendung des Sextakkordes in Dur und Moll . . . . . 55
§ 31. Anwendung des Quartsextakkordes . . . . . 59
§ 32. Weite Harmonielage . . . . . 62
§ 33. Sequenzen . . . . . 63
§ 34. Harmonisierung der Tonleiter . . . . . 65
§ 35. Einführung und Auflösung der Septakkorde . . . . . 67
§ 36. Anwendung des Dominantseptakkordes in Dur und Moll . 71
§ 37. Der Nebenseptakkord der II . . . . . 73
§ 38. Der Hauptnonenakkord und der Septakkord der VII . . . 75
§ 39. Die Nebenseptakkorde der I, IV, III und VI in Dur . . . 79
§ 40. Die Nebenseptakkorde der I, III, IV und VI in Moll . . . 81
§ 41. Trugschlüsse dissonierender Akkorde . . . . . 82

## IV. Alterierte Akkorde.

§ 42. Der übermässige Dreiklang als alterierter Akkord und die Septakkorde mit übermässiger Quinte . . . . . 87
§ 43. Die alterierten Akkorde der II in Moll . . . . . 90
§ 44. Die alterierten Akkorde der II in Dur . . . . . 95

## V. Modulationslehre.

§ 45. Die vorübergehende Modulation . . . . . 102
§ 46. Die endgültige Modulation über umgedeutete Akkorde . . 103
§ 47. Die Modulation über den Quartsextakkord . . . . . 107
§ 48. Die Modulation über den Dominantseptakkord . . . . . 108
§ 49. Die Modulation über den verminderten Septakkord . . . . 115
§ 50. Die Modulation über den übermässigen Quintsextakkord . . 116

## VI. Nebentöne.

§ 51. Der Vorhalt . . . . . 118
§ 52. Die Vorausnahme . . . . . 120
§ 53. Der Durchgang . . . . . 121
§ 54. Die Wechselnote . . . . . 122
§ 55. Hülfstöne . . . . . 123
§ 56. Der Orgelpunkt . . . . . 124

## VII. Harmonisierung gegebener Melodieen.

§ 57. Choralmelodieen in Dur und Moll . . . . . 124
§ 58. Choralmelodieen in den alten Kirchentönen . . . . . 126

## VIII. Der nicht vierstimmige Satz.

§ 59. Der fünf- und mehrstimmige Satz . . . . . 128
§ 60. Der zweistimmige Satz . . . . . 129
§ 61. Der dreistimmige Satz . . . . . 130
§ 62. Der vierstimmige Satz für Männerchor . . . . . 131
§ 63. Der begleitende Instrumentalsatz . . . . . 132

# Register.

(Die Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen.)


A

Akkord 23.
— Dur-, Moll-, verminderter, übermässiger 23.
— verminderter (Anwendung) 28. 51. 56.
— übermässiger (Anwendung) 28. 53. 84. 87.
Akkorde, leitereigne 23.
Akkordverbindungen 32 ff.
Alterierte Akkorde 87.
Antizipation 120.
Äolische Tonart 8.
Authentische Kirchentöne 6.

B

B quadrum, rotundum 2.
Bewegung der Stimmen 32.
Bezifferter Bass 21.
Bezifferung des Dreiklanges 25. 26.
— des Septakkordes 30.

C

Cadenz s. Kadenz.
Chromatische Tonleiter 1.
— Veränderungen 3.
Contrapunkt s. Kontrapunkt.

D

Diatonische Tonreihe 1.
Diskantus 21.
Dominante 24.
Dominant-Dreiklang 24.
— -Nonenakkord 31. 75.
— -Septakkord 29. 71. 84.
Dorische Tonart 6.
Dreiklang, Arten des D. 23.
— hartverminderter 97.
— übermässiger 28. 53. 84. 87.
— verminderter 28. 51. 56. 83.
— weichverminderter 97.
Durchgang 121.
Durtonart 9.

F

Fauxbourdon 21.
Formen des Dreiklanges 25.
— des Septakkordes 29.

G

Ganzschluss 36.
Ganzton 1.
Gegenbewegung 32. 36.
Gemeinsame Töne 32.
Generalbass 21.
Gerade Bewegung 32.

H

Halbschluss 36.
Halbton 1.
Harmonisierung der Melodieen 39. 124.
— der Tonleiter 65.
Harmonische Molltonleiter 13.
Hartverminderter Dreiklang 97.
Homophoner Stil 21.
Hülfston 123.
Hypo-Tonarten 7.

I

Intervalle 15.
Ionische Tonart 8.

K

Kadenz 36.
Kirchentonarten 6. 126.
Komma, syntonisches 18.
— pythagoräisches 19.
Kontrapunkt 21. 124.

L

Lage, enge, der Akkorde 28.
— weite, der Akkorde 62.
Lagen des Dreiklanges 25.
Leitton 27.
Lydische Tonart 6.

M

Mediante 105.
Melodische Molltonleiter 13.
Mixolydische Tonart 6.
Modulation 102.
— über umgedeutete Akkorde 103.
— über d. Dominantseptakkord 108.
— über den Quartsextakkord 107.
— über den übermässigen Quintsextakkord 116.
— über den verminderten Septakkord 115.
Molltonart 9. 13.

N

Nebenseptakkord, allgemein 29.
— Anwendung 73 ff.
— -Trugschlüsse 86.
Nebentöne 118.
Neumen 3.
Nonenakkord 31. 75.
Notenschlüssel 4.

O

Obertöne 22.
Oktave 2. 15.
Oktavenparallelen 33. 34.
Organum 20.
Orgelpunkt 124.

P

Parallel-Akkorde 43.
Parallelbewegung 32.
Paralleltonarten 13.
Pariser Stimmung 20.
Periode 41.
Phrygische Tonart 6.
Plagalische Tonleitern 7.
Polyphoner Stil 21.
Prime 15.
Pythagoräisches Komma 19.

Q

Quarte 15.
Quartenzirkel 12.
Quartsextakkord 25.
— Anwendung 59.
— dominierender 59.
— durchgehender 61.
Querstand 35.
Quinte 15.
Quintenparallelen 33. 34.
Quintenzirkel 11.
Quintsextakkord 30.
— übermässiger 94. 96.

S

Schluss, Ganz-, Halb-, 36.
Schwingungen des Tones 1.
Schwingungszahlen d. Intervalle 18.
Seitenbewegung 32.
Sekundakkord 3.
Sekunde 15.
Septakkord, allgemein 29.
— -Auflösung 67.
— verminderter 29. 76.
— Trugschlüsse des 85.
Septime 15.
Sequenzen 63. 80.
Sextakkord, allgemein 25.
— Anwendung 55.
— übermässiger 92. 96.
Sexte 15.
— neapolitanische 90. 99.
Syntonisches Komma 18.

T

Taktzeichen 6.
Temperierung 19.
Terz 15.
Terzquartsextakkord 30.
— übermässiger 92. 96.
Tetrachord 1.
Ton 1.
Tonika 24.
Tonleiter 2.
— Dur 9.
— Moll 9.
— natürliche 129.
Tritonus 1.
Trugschlüsse 82.

U

Umkehrung des Dreiklanges 24.
— der Intervalle 17.
— des Nonenakkordes 31.
— des Septakkordes 29.
Unterdominante 24.
Untertöne 23.

V

Verdopplung d. Intervalle 27. 28. 30.
Vierklang s. Septakkord.
Vierstimmiger Satz 27.
Vorhalt 118.
Vorausnahme 120.

W

Wechseldominante 43. 93. 96.
Wechselnote 122.
Weichverminderter Dreiklang 97.

# I.

# Allgemeine Musiklehre.

## § 1.

## Ton und Tonschritte.

Töne werden durch regelmässig schwingende Körper erzeugt. Je schneller die Schwingungen, desto höher der Ton.

Verdoppelung der Schwingungen ergibt die höhere Wiederholung desselben Tones.

Durch diese Tonwiederholung wird die von der Natur erzeugte Tonreihe von der Tiefe zur Höhe in gleiche Abschnitte geteilt.

Innerhalb eines solchen Abschnittes sind unendlich viele Zwischenstufen möglich, weil zwei benachbarte Töne den denkbar geringsten Abstand von einander haben können.

Die Musik macht nicht von allen diesen Zwischenstufen Gebrauch, sondern reiht die Töne in Abständen aneinander, deren Grösse durch das musikalische Gehör des Menschen bestimmt wird.

Diese Abstände oder Tonschritte sind der Ganzton und der Halbton. Eine Folge von Halbtonschritten heisst eine chromatische, eine gemischte Folge von Ganz- und Halbtonschritten heisst eine diatonische Tonreihe. Eine längere Folge von Ganztonschritten ist musikalisch unbrauchbar, das musikalische Gehör erwartet schon nach zwei Ganztonschritten einen Halbtonschritt. Die Folge von drei Ganztönen, der Tritonus, galt schon in der ältesten Zeit als unmelodisch.

Unser Musiksystem ist auf der diatonischen Tonfolge erbaut. Die kürzeste selbständige diatonische Tonreihe ist das Tetrachord („Viersaiter“ a. d. Griechischen). Es besteht aus zwei Ganztönen und einem Halbton. Der Halbton kann am Anfang, in der Mitte oder am Ende des Tetrachords liegen. Werden zwei Tetrachorde mit einem Ganzton Abstand aneinander gereiht, dann füllen sie den Raum von einem Ton bis zu seiner höheren Wiederholung,

es entsteht eine Tonleiter aus acht Tönen, eine Oktave. Die wechselnde Lage der beiden Halbtöne bestimmt den Charakter einer Tonleiter.

§ 2.

## Benennung der Töne.

Da die achte Stufe der Tonleiter eine Wiederholung der ersten ist, sind sieben Tonnamen erforderlich. Diese sind dem Anfange des Alphabets entnommen und wiederholen sich in allen Oktaven. Als diese Tonbenennung etwa um 1000 n. Chr. eingeführt wurde, umfasste das ganze zur Anwendung gelangende Tongebiet nur etwas mehr als zwei Oktaven.

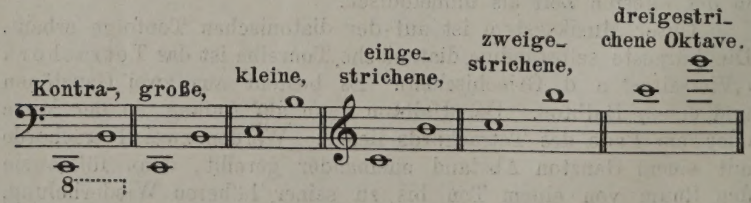
Die tiefe Oktave bezeichnete man mit grossen, die höhere mit kleinen Buchstaben, grosse und kleine Oktave:

1 ½ 1 1 ½ 1 1 1 ½ 1 1 ½ 1 noch höher: a b c
A B C D E F G a b c d e f g a b c

Hier liegen die Halbtöne zwischen B und C und E und F. Nun findet sich aber vom grossen F aufwärts bis zum kleinen b ein Tritonus, der dadurch beseitigt wurde, dass man stets, wenn eine Melodie von F aus stufenweise aufwärts schritt, das b um einen Halbton tiefer nahm. Diese Erniedrigung des Tones wurde in der Buchstabenschrift durch eine runde Schreibung des b angedeutet: ♭ ' b rotundum, während für den unveränderten Ton die eckige Schreibung: ♮ ' b quadrum blieb. Später zog sich nun, wohl infolge falscher Deutung oder flüchtiger Schreibung des ♮, der Tonname b ganz auf den erniedrigten Ton zurück und an Stelle des ursprünglichen ♮ (b quadrum) wurde irrtümlich ein ganz neuer Tonname, das h, eingeschoben und dadurch die Namenreihe der Töne in Verwirrung gebracht: statt a b c d u. s. w. hiess von da an die Reihe der unveränderten oder Stammtöne a h c d u. s. w.

Während also ursprünglich die Oktave a b c d e f g a die Normaltonreihe war, gelangen im Laufe der Zeit die Oktave von C—c zur grösseren Bedeutung.

Wir zählen jetzt die Oktaven unseres Tongebietes folgendermassen:



Die letzteren Bezeichnungen rühren von dem Gebrauche her, die Tonbuchstaben zur Unterscheidung der Oktave mit Strichen zu versehen, z. B.: $\overline{\overline{\overline{a}}}$ $\overline{\overline{g}}$ $\overline{e}$.

§ 3.

## Chromatische Veränderungen.

An die Brechung des b zur Vermeidung des Tritonus schlossen sich später die Veränderungen auch der anderen Tonstufen an. Man bezeichnete sie aber nicht wie beim b durch Umformung des einzelnen Tonbuchstaben, sondern fügte jedem chromatisch erniedrigten Ton ein ♭, jedem erhöhten ein ♮ hinzu. Hieraus entwickelten sich durch flüchtige Schreibung unsere modernen chromatischen Zeichen ♭ ♮ ♯, das ♭ für Erniedrigung, das ♯ für Erhöhung und das ♮ für Wiederherstellung des ursprünglichen Tones. Doppelte Erniedrigung wird mit ♭♭, doppelte Erhöhung mit × angedeutet, Aufhebung eines der beiden Zeichen ♮♭ und ♮♯ geschrieben.

Jedem erhöhten Tone wird die Silbe is, jedem erniedrigten die Silbe es angehängt:

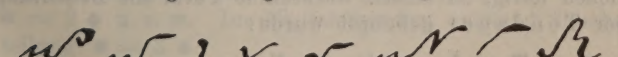
cis dis eis fis gis ais his
ces des es (statt ees) fes ges as (statt aes)
und b an Stelle des hes.

Doppelte Erhöhungen haben isis, doppelte Erniedrigungen eses angehängt z. B. fisis, deses. h zweimal erniedrigt heisst heses.

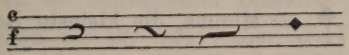
§ 4.

## Tonzeichen, Noten.

Unsere Tonzeichen, die Noten, haben sich aus den mittelalterlichen Neumen entwickelt, das sind Häkchen und Schnörkel, welche frei über den zu singenden Text gesetzt wurden und in unvollkommener, schwer zu erlernender Weise durch ihre Form und Verbindung Hebung und Senkung des Tones andeuteten:

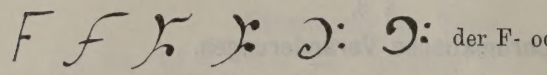
 u. s. w.

Guido von Arezzo, um 1000 n. Chr. vereinfachte die Neumen und stellte sie auf vier Linien, denen er durch Voransetzung von Tonbuchstaben eine bestimmte Tonhöhenbedeutung beilegte, z. B.:

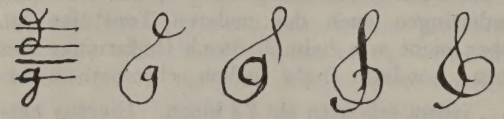



Die Zahl dieser Notenlinien stieg nach Guido bis auf zehn und mehr, um bald wieder auf fünf zu fallen und zu bleiben.

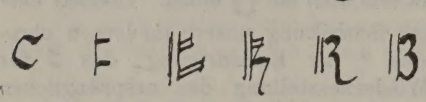
Die vor die Linien gesetzten Tonbuchstaben f und c, zu denen später noch g und d traten nannte man Schlüsselbuchstaben und sie entwickelten sich zu unsern Notenschlüsseln durch allmähliche Umformung der Schreibart:



der F- od. Bassschlüssel,



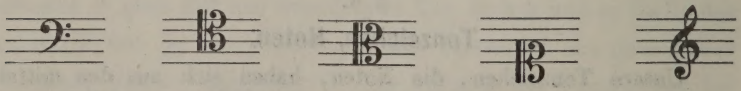
der G- oder Violinschlüssel,



der C-Schlüssel.

Daneben haben sich noch manche abweichende Schlüsselformen entwickelt, z. B. der C-Schlüssel als , der F-Schlüssel als , auch als C-Schlüssel findet sich.

Während ursprünglich ein Schlüsselbuchstabe vor jede beliebige Linie gesetzt, und also die Tonhöhenbedeutung derselben vielfach verschoben werden konnte, gewöhnte man sich seit dem 15. Jahrhundert daran, ihm eine feste Stellung anzuweisen, dem F-Schlüssel die vierte, dem G-Schlüssel die zweite, dem C-Schlüssel als Diskantschlüssel die erste, als Altschlüssel die dritte, als Tenorschlüssel die vierte Linie



Bei den drei C-Schlüsseln liegt jedesmal das eingestrichene c auf der Linie, die den Schlüssel trägt.

Von den Neumen des Guido blieb schliesslich nur das punktförmige Zeichen übrig, an dessen wechselnde Form die Bedeutung verschiedener Tondauer geknüpft wurde:

= Longa, längste Note

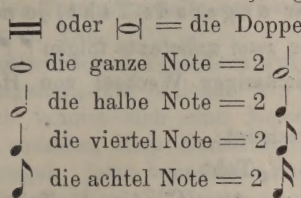
= Brevis, die kurze Note

= Semibrevis, halb so lang

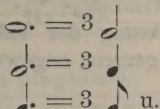
= Minima, die kleinste Note.

Später schrieb man, wohl der Bequemlichkeit halber, diese Zeichen hohl:    , fügte Häkchen an zur Bezeichnung noch

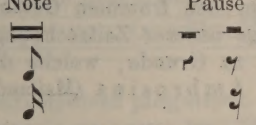
grösserer Kürze, = Semiminima, füllte endlich die kleineren Formen wieder aus und vermehrte die Zahl der Häkchen: , so entstanden unsere jetzigen Notenformen:




Zwischen diesen Notenwerten stehen die mit einem Punkte versehenen Noten, welche durch denselben um die Hälfte ihres Wertes verlängert werden:




Die Pausen oder Schweigezeichen entwickelten sich im engen Anschluss an die Notenformen:




Bei Entstehung der Viertelpause , jetzt meistens: geschrieben, hat man das umgekehrte Zeichen der Achtelpause in Betracht zu ziehen: .

§ 5.

## Der Takt.

Ursprünglich galt jede längere Note soviel wie zwei kürzere ■ = 2 ◆ u. s. w. Im 13. Jahrhundert entstand daneben die Dreiteilung ■ = 3 ◆.

Sollte nun in einem Tonstück Dreiteilung der Noten herrschen, so setzte man zu Anfang eine geschlossene Kreislinie , sollte aber Zweiteilung der Noten stattfinden, eine rechts offene Kreislinie . Sollten die Noten eines Tonsatzes halb so lang (alla breve = kurz) gelten als ihr eigentlicher Wert war, d. h. wollte man das Tempo beschleunigen, so durchstrich man die Kreislinie senkrecht .

Das letztere Zeichen hat sich zu unseren Taktzeichen 𝐂 und 𝐂̶ für $^4/_4$- und $^2/_2$-Takt entwickelt.

Durch die Zwei- und Dreiteilung der längeren Noten werden die Tonzeiten zu je zwei oder drei gruppiert, die erste Tonzeit jeder Gruppe erhält grösseres Gewicht, als die beiden anderen, es entsteht der gerade und der ungerade Takt, je nachdem auf die betonte Taktzeit eine oder zwei unbetonte folgen 𝅗𝅥 𝅘𝅥 und 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥

Der Takt ist ein regelmässiger Wechsel von Hebung und Senkung, Arsis und Thesis.

Die gerade Taktart erscheint:

einfach im $^2/_2$- (𝐂̶) $^2/_4$-Takt

zusammengesetzt im $^4/_4$- (𝐂) $^4/_8$- $^4/_2$-Takt.

Die ungerade Taktart erscheint:

einfach im $^3/_2$- $^3/_4$- $^3/_8$-Takt,

zusammengesetzt im $^6/_4$- $^6/_8$- $^9/_8$-Takt.

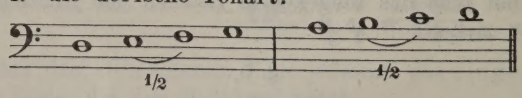
Zur übersichtlichen Ordnung der Taktzeiten dient der erst seit dem 16. Jahrhundert allgemein angewendete Taktstrich.

§ 6.

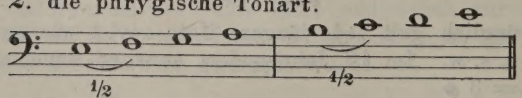
## Die alten Kirchentonarten.

Unsere Musik wurzelt in den frommen Gesängen der ersten Christengemeinden im Anfange unserer Zeitrechnung. Diesen Gesängen lagen vier Tonleitern zu Grunde, welche die authentischen Kirchentöne des Ambrosius (Mailand 480) genannt werden. Es waren

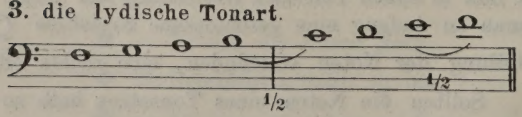
**1. die dorische Tonart.**



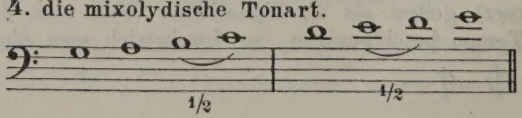

**2. die phrygische Tonart.**




**3. die lydische Tonart.**



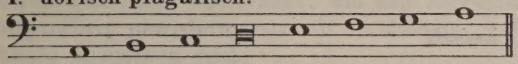

**4. die mixolydische Tonart.**



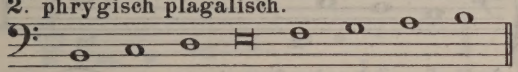
Die diesen Tonleitern beigelegten Namen sind der griechischen Musiklehre entnommen, sie sollen die Übereinstimmung des Charakters der einzelnen Tonart mit dem Charakter gewisser Volksstämme andeuten. Das erste Tetrachord der lydischen Tonart ist nicht normal gebildet, es enthält keinen Halbton, dafür steht ein solcher an der Trennungsstelle der beiden Tetrachorde, also zwischen dem 4. und 5. Ton.

Den authentischen Tonleitern wurde später eine plagalische Form hinzugefügt, bei welcher der Grundton in der Mitte liegt. Ursprünglich konnte sich eine Melodie nach Massgabe der Tonleiter nur zwischen dem Grundton und seiner höheren Wiederholung bewegen, jetzt konnte sie auch um den Grundton herum, mit ungefähr gleichem Spielraum nach oben und unten liegen.

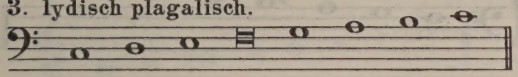
**1. dorisch plagalisch.**



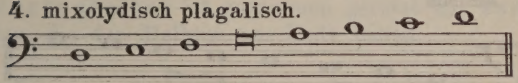
**2. phrygisch plagalisch.**



**3. lydisch plagalisch.**



**4. mixolydisch plagalisch.**



Die alten Kirchentöne haben für die Kirchenmusik, sowie für die Lehre vom Kontrapunkt noch jetzt Bedeutung, man ordnet sie in folgender Reihenfolge:

| | | |
|---|---|---|
| 1. Ton | dorisch | authentisch |
| 2. „ | „ | plagalisch |
| 3. „ | phrygisch | authentisch |
| 4. „ | „ | plagalisch |
| 5. „ | lydisch | authentisch |
| 6. „ | „ | plagalisch |
| 7. „ | mixolydisch | authentisch |
| 8. „ | „ | plagalisch. |

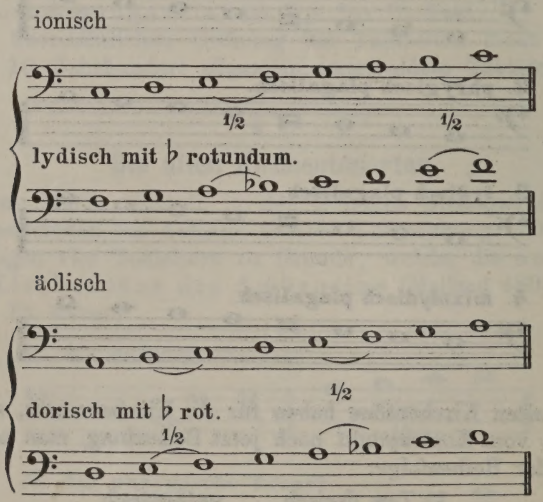
Die plagalischen Töne werden auch wohl als hypodorisch, hypophrygisch u. s. w. bezeichnet (hypo- unter).

Durch die Aufstellung der vier authentischen Tonarten ist die Möglichkeit der Tonleiterbildung aus den Stammtönen C d e f g

a h c noch nicht erschöpft, es können noch die drei weiteren Tonleitern A—a, H—h, C—c gebildet werden.

Die Tonleiter H—h ist niemals ernstlich in Gebrauch gekommen, weil ihr Mittelpunkt, die fünfte Tonstufe (Dominante) f zum Grundton h dissoniert und dadurch eine befriedigende Schlussbildung verhindert. Dagegen wurden die Tonleitern A—a und C—c durch Glareanus (1560) in die Musiklehre aufgenommen, erstere nannte er die äolische, letztere die ionische Tonart. Die ionische Tonart gelangte zu ganz besonderer Bedeutung und ist jetzt als C dur unsere normale Durtonleiter.

Der katholische, liturgische Kirchengesang hat diese beiden Tonarten nicht als selbständig anerkannt, er fasst die ionische als versetzte lydische, die äolische als versetzte dorische auf, in denen das b rotundum, die Brechung des h nach unten, zur Anwendung gelangt ist.



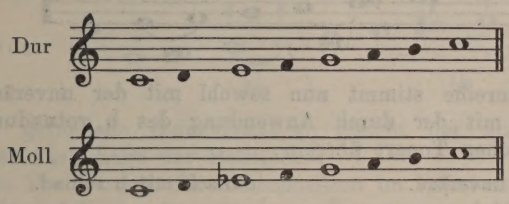

§ 7.

## Dur und Moll.

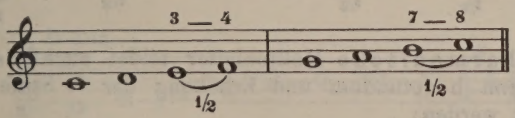
Die alten Kirchentöne haben durch die verschiedene Lage der Halbtöne auch alle ihren gesonderten Charakter. Mit der wachsenden Anwendung zufälliger chromatischer Veränderungen verschob sich aber diese Lage mannigfach und der Unterschied der einzelnen Tonarten verwischte sich mehr und mehr. Die Entwicklung mehrstimmig harmonischer Musik forderte überdies eine Beschränkung der Tonarten, denn diese sind zur Zeit der absoluten Einstimmig-

keit in der Musik entstanden, sie sind gewissermassen das Material, aus denen nach Umfang und Lage der Halbtöne die Melodien gebildet werden sollten, die dann auch, der Tonart entsprechend, ihren Sondercharakter bewahren konnten. Sowie aber die Harmonie, der Akkord hinzutritt kann die Eigentümlichkeit jeder einzelnen Tonart nur mangelhaft gewahrt werden, streng genommen nur durch einige charakteristische Schlussformeln, denn alle Mehrstimmigkeit beruht, wie zuerst Zarlino (1560) erkannte, im Grunde auf zwei Hauptharmonien, dem Dur- und dem Mollakkorde. Es werden also harmonische Sätze, die eine Melodie in alter Tonart begleiten, entweder nach Dur oder nach Moll neigen, je nachdem die eine oder die andere Harmonie vorherrscht.

Es ist deshalb eine vollkommen erklärliche Entwicklung, dass unsere moderne Musik die alten Tonarten aufgegeben hat und sich auf die beiden Tonleitern beschränkt, die den herrschenden Harmonieen entsprechen, gewissermassen als in Melodie gesetzter Dur- und Mollakkord anzusehen sind:

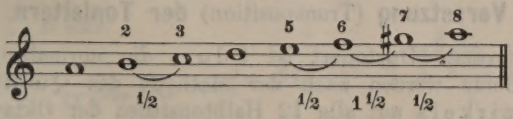



Die Durtonleiter ist zusammen gesetzt aus zwei gleichen Tetrachorden, die den Halbton am Ende haben:



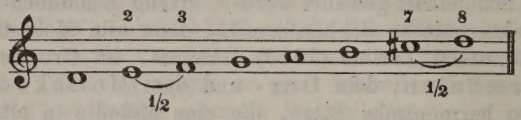

Die Halbtöne liegen von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe.

Die Molltonleiter hat sich in zweifacher Gestalt, als harmonische und als melodische Tonleiter aus der äolischen und der dorischen Tonart entwickelt. Wird in der äolischen Tonart die 7. Stufe um einen Halbton erhöht (und dieser geschah einer befriedigenden Schlussbildung wegen schon in sehr frühen Zeiten) so entsteht die harmonische Molltonleiter

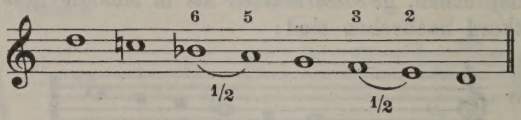


mit drei Halbtönen und einem Anderthalbton — übermässige Sekunde — von der 6. zur 7. Stufe. Diese Form der Molltonleiter dient zur Aufstellung der leitereignen Mollakkorde (s. § 14).

Wird dagegen in der dorischen Tonart die 7. Stufe erhöht, so entsteht die melodische Molltonleiter:

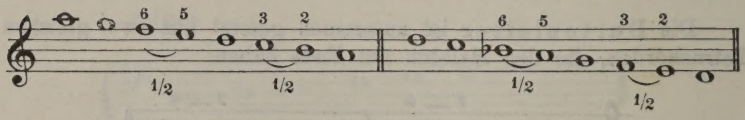



Weil aber diese Form der Molltonleiter abwärts schreitend von der 8. bis zur 4. Stufe ganz den Eindruck einer Durtonleiter hervorrufen würde, ändert man die Lage der Halbtöne beim Abwärtsgehen dahin, dass der zweite Halbton statt von der 8. zur 7., von der 6. zur 5. Stufe liegt:

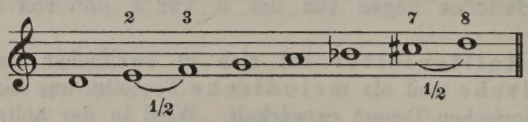



Diese Tonreihe stimmt nun sowohl mit der unveränderten äolischen als mit der durch Anwendung des b rotundum veränderten dorischen Tonart überein:

äolisch unveränd. dorisch mit b rotund.



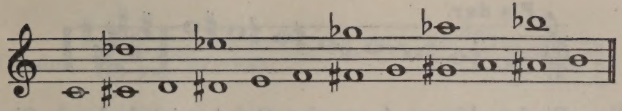

Eine harmonische Molltonleiter bildet auch die dorische Tonart, wenn b rotundum und Erhöhung der 7. Stufe zugleich angewendet werden:




## § 8.

## Versetzung (Transposition) der Tonleitern.

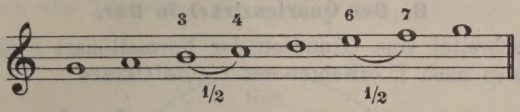
Die normale Durtonart ist Cdur, die normale Molltonart amoll. Beide werden nach der Methode des Quinten- und Quartenzirkels auf alle 12 Halbtonstufen der Oktave



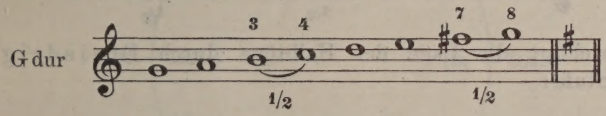
transponiert.

### A. Der Quintenzirkel in Dur.

Man schreitet vom Grundton der Normaltonart c eine Quinte aufwärts, also nach g, errichtet auf g eine Oktave

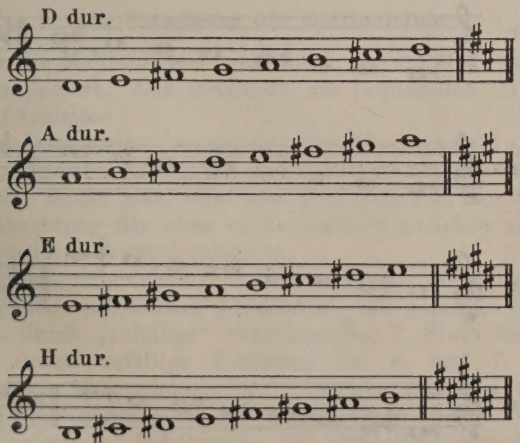


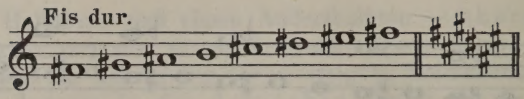

und berichtigt die Lage der Halbtöne durch Erhöhung der 7. Stufe:




Die so gefundene G dur-Tonleiter gleicht der normalen C dur-Tonleiter nach Lage der Halbtöne.

Bei Fortsetzung der Transposition im Quintenzirkel hat man nun jedesmal die bereits gefundenen Versetzungszeichen anzuwenden und die Erhöhung der 7. Stufe hinzuzufügen. So gelangt man von G dur nach D, A, E, H und Fis dur:

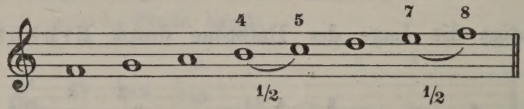




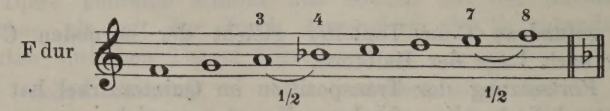

Über Fis dur hinaus kann der Quintenzirkel durch Cis, Gis, Dis, Ais, Eis dur bis zum Abschluss bei His dur gebracht werden, das dann wieder mit C dur zusammenfällt. Wegen Häufung der chromatischen Zeichen jedoch bricht man bei Fis dur ab und berührt die noch übrigen Tonstufen im Quartenzirkel.

### B. Der Quartenzirkel in Dur.

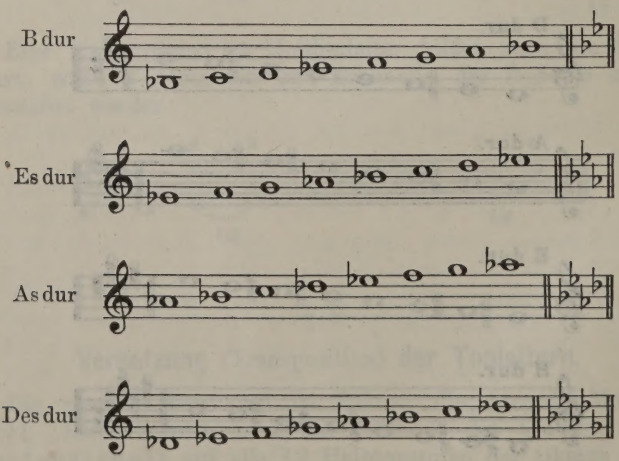
Man schreitet vom Grundton der Normaltonart c eine Quarte aufwärts, also nach f, errichtet auf f eine Oktave

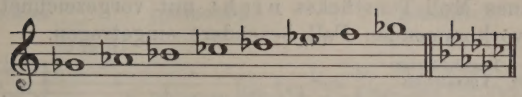



und berichtigt die Lage der Halbtöne durch Erniedrigung der 4. Stufe:




Die Fortsetzung des Quartenzirkels fährt über B dur nach Es, As, Des und Ges dur.



Ges dur 

Auch den Quartenzirkel führt man nicht bis zum Abschluss bei Des dur, das wieder mit C dur zusammenfiele, sondern geht nur bis Ges dur mit 6 ♭. Ges dur kann mit Fis dur „enharmonisch" verwechselt werden, und so bilden die beiden halben Kreise des Quinten- und des Quartenzirkels zusammen einen geschlossenen Kreis durch alle Tonarten.

### C. Versetzung der Molltonleiter.

Auch die Molltonleiter wird durch den Quinten- und Quartenzirkel transponiert. Das geschieht am bequemsten im Anschluss an die Durtonleiter.

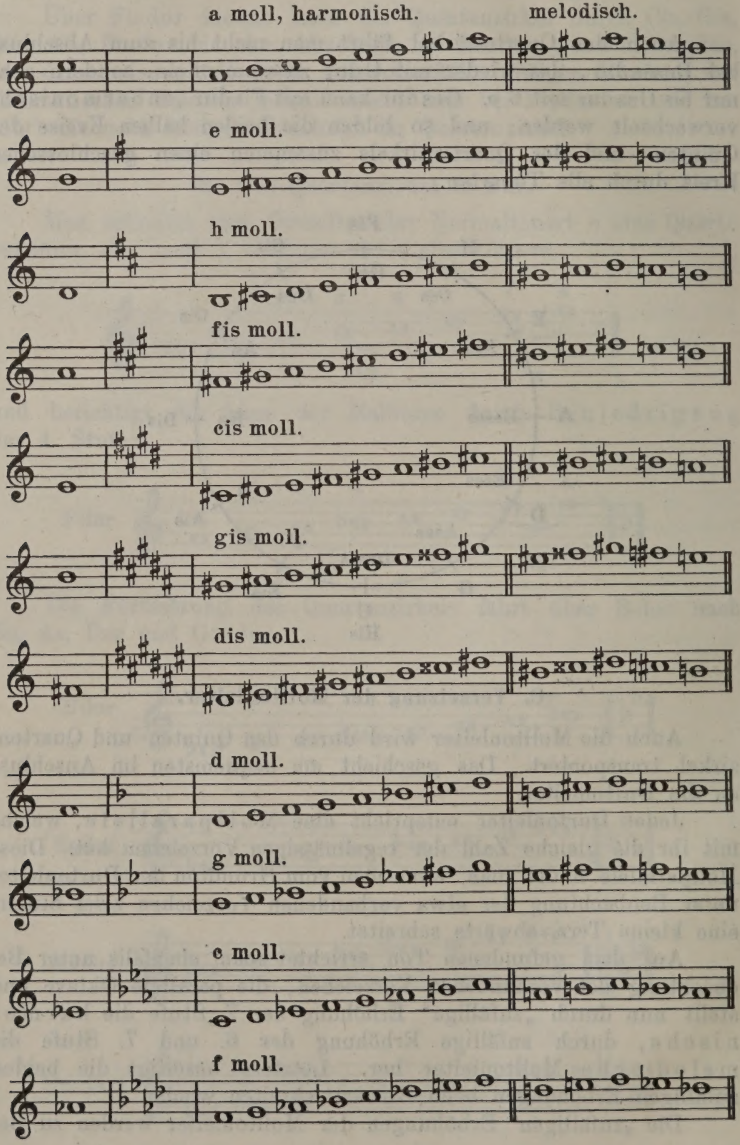
Jeder Durtonleiter entspricht eine Mollparallele, welche mit ihr die gleiche Zahl der regelmässigen Vorzeichen hat. Diese Mollparallele findet man, wenn man vom Grundton der Durtonleiter unter Beobachtung der etwa vorhandenen Vorzeichen zwei Stufen, eine kleine Terz, abwärts schreitet.

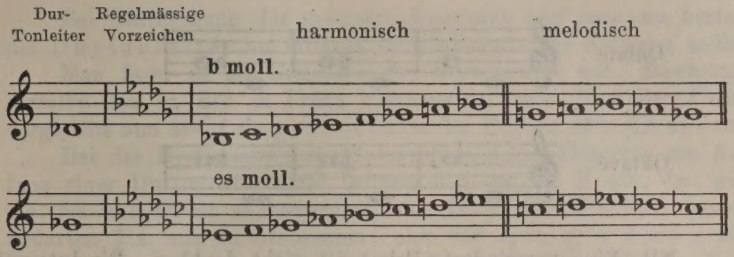
Auf dem gefundenen Ton errichtet man, ebenfalls unter Beobachtung der vorhandenen Vorzeichen, die parallele Oktave und stellt nun durch „zufällige" Erhöhung der 7. Stufe die harmonische, durch zufällige Erhöhung der 6. und 7. Stufe die melodische Molltonleiter her. Letztere beseitigt die beiden zufälligen Erhöhungen beim Abwärtsschreiten wieder.

Die „zufälligen" Erhöhungen der Molltonleiter werden zu Be-

ginn eines Moll-Tonstückes nicht mit vorgezeichnet, sondern in jedem vorkommenden Fall besonders eingetragen.

Dur-Tonleiter | Regelmässige Vorzeichen






§ 9.

## Die Intervalle.

Man zählt die einzelnen Stufen oder Intervalle (Zwischenräume) der Tonleiter vom Grundton aus mit den Ordnungszahlen: Prime, Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Oktave. Darüber hinaus None, Dezime, Undezime, Duodezime, die aber auch als Sekunde, Terz, Quarte und Quinte der Oktave gezählt werden können.

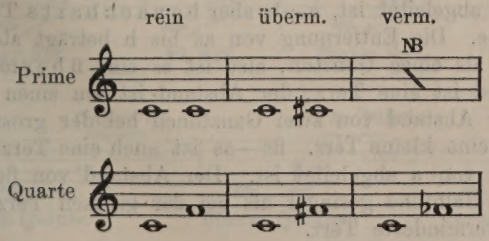
Prime, Quarte, Quinte und Oktave der Tonleiter sind in Dur und Moll gleich. Sie stehen zum Grundton in besonders günstigem Schwingungsverhältnis und heissen deshalb in ihrer Normalform reine Intervalle.

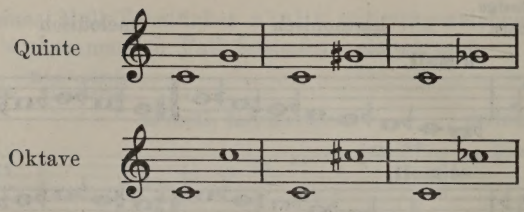
Sekunde und Septime sind ebenfalls in Dur und Moll gleich, heissen aber in ihrer Normalform grosse Intervalle.

Terz und Sexte sind in Dur (Normalform) gross, in Moll aber klein.

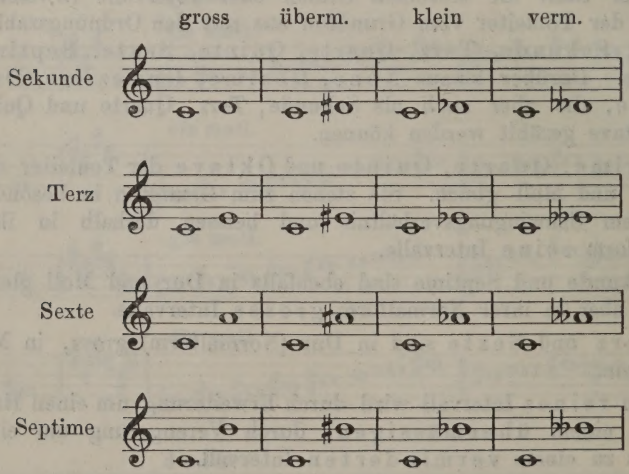
Ein reines Intervall wird durch Erweiterung um einen Halbton zu einem übermässigen, durch Verengerung um einen Halbton zu einem verminderten Intervall.

Ein grosser Intervall wird durch Erweiterung ebenfalls zu einem übermässigen, durch Verengerung jedoch zu einem kleinen, und erst durch abermalige Verengerung zu einem verminderten Intervall.






NB. Eine verminderte Prime ist nicht denkbar. Ein Intervall (Zwischenraum!) kann nicht kleiner sein als 0 und gleich 0 ist schon der Zwischenraum der reinen Prime! c—ces ist z. B. aufzufassen als übermässige Prime ces—c, denn alle Intervalle werden immer vom tiefstliegenden Tone aus gezählt.




Bei der Bestimmung von gegebenen Sekunden und Terzen geht man am besten davon aus, dass die grosse Sekunde einen Ganzton, die grosse Terz zwei Ganztöne umfasst. as—h ist, weil as von a abgeleitet ist, a—h aber benachbarte Töne sind, eine Sekunde. Die Entfernung von as bis h beträgt aber einen Halbton mehr als einen Ganzton, also ist es eine übermässige Sekunde. h—d ist eine Terz, der Abstand ist um einen Halbton kleiner als der Abstand von zwei Ganztönen bei der grossen Terz, h—d ist also eine kleine Terz. fis—as ist auch eine Terz, weil fis von f und as von a abgeleitet ist. Der Abstand von fis—as ist aber um zwei Halbtöne geringer als bei der grossen Terz, fis—as ist also eine verminderte Terz.

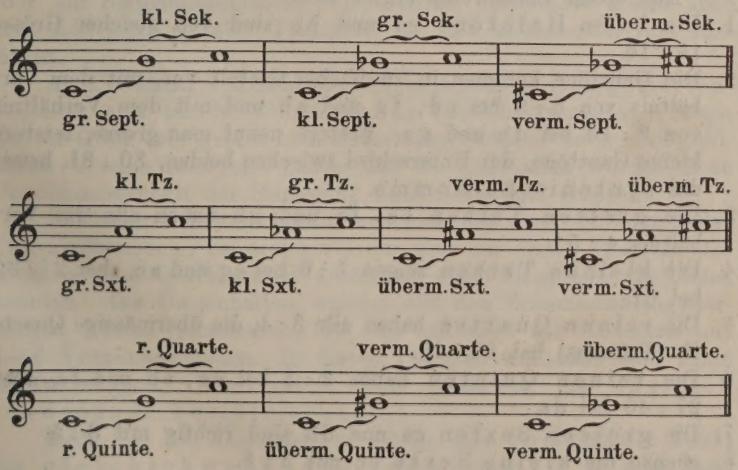
Bei Bestimmung der grösseren Intervalle legt man am besten die Durtonleiter zu Grunde in folgender Art: Aufgabe as-fis? Man fasst as als Grundton der Durtonleiter auf, durchläuft dieselbe bis zu der in Frage kommenden Stufe, hier also f und vergleicht nun as—f als grosse Sexte der Durtonleiter mit as—fis!

Bei der Bestimmung von Intervallen, deren Unterton als Anfang einer Durtonleiter nicht gebräuchlich ist, z. B. cis, dis, gis, ais, fes u. s. w. ist es bequemer, das Intervall zuvor vom unveränderten Ton aus zu bestimmen, also von c, d, g, a, f aus, und dann in Betracht zu ziehen, dass durch die chromatische Veränderung des Tones das Intervall entweder verengert (bei Erhöhung des Untertones) oder erweitert ist (bei Erniedrigung des Untertones).

---

Bei Umkehrung der Intervalle innerhalb der Oktave entsteht

| | | |
|---|---|---|
| aus der | reinen Oktave | die reine Prime |
| | grossen Septime | „ kleine Sekunde |
| | kleinen „ | „ grosse „ |
| | vermind. „ | „ überm. „ |
| | grossen Sexte | „ kleine Terz |
| | kleinen „ | „ grosse „ |
| | überm. „ | „ vermind. Terz |
| | vermind. „ | „ überm. „ |
| | reinen Quinte | „ reine Quarte |
| | überm. „ | „ vermind. „ |
| | vermind. „ | „ überm. „ |



1. Aufgabe: Führe diese Umkehrung in verschiedenen Oktaven nach obigem Muster durch.

§ 10.

## Schwingungsverhältnisse der Intervalle.

Das Schwingungsverhältnis der einzelnen Intervalle wird durch folgende Zahlen ausgedrückt:

Der Grundton verhält sich

| | | | |
|---|---|---|---|
| zur | reinen | Oktave | = 1 : 2 |
| „ | „ | Quinte | = 2 : 3 |
| „ | „ | Quarte | = 3 : 4 |
| „ | grossen | Terz | = 4 : 5 |
| „ | kleinen | „ | = 5 : 6 |
| „ | grossen | Sekunde | = 8 : 9 |
| „ | „ | Sexte | = 3 : 5 |
| „ | kleinen | „ | = 5 : 8 |
| „ | grossen | Septime | = 8 : 15 |
| „ | kleinen | Sekunde | = 15 : 16 |

Legt man diese Verhältnisse einer Tonleiter zu Grunde, deren Anfangston man der bequemen Teilbarkeit wegen zu 24 Schwingungen annimmt, so erhält man

| C | d | e | f | g | a | h | c |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 24 | 27 | 30 | 32 | 36 | 40 | 45 | 48 |
| | 8 : 9 | 9 : 10 | 15 : 16 | 8 : 9 | 9 : 10 | 8 : 9 | 15 : 16 |

Aus dieser Zahlenreihe ergibt sich:

1. Die beiden Halbtöne ef und hc sind von gleicher Grösse 15 : 16.
2. Die Ganztöne kommen in zweifacher Gestalt vor, mit dem Verhältnis von 8 : 9 bei cd, fg und ah und mit dem Verhältnis von 9 : 10 bei de und ga. Erstere nennt man grosse, letztere kleine Ganztöne, der Unterschied zwischen beiden, 80 : 81, heisst das syntonische Komma.
3. Die grossen Terzen ce, fa und gh haben alle das Verhältnis 4 : 5.
4. Die kleinen Terzen zeigen 5 : 6 bei eg und ac, aber 27 : 32 bei df.
5. Die reinen Quarten haben alle 3 : 4, die übermässige Quarte fh (Tritonus) hat 32 : 45.
6. Die reinen Quinten haben 2 : 3 bei cg, eh und fc, aber 27 : 40 bei da.
7. Die grossen Sexten ca und dh sind richtig mit 3 : 5.
8. ebenso die kleine Sexte ec mit 5 : 8.

Wie schwankend die Verhältnisse bei den chromatischen Zwischentönen sind, mag ein Beispiel zeigen: gis als grosse Terz von e erfordert nach dem Verhältnis 4 : 5 die Zahl $37^1/_2$, dagegen als as aufgefasst, erfordert dieser Ton als kleine Terz von f nach dem Verhältnis 5 : 6 $38^2/_5$! gis als Tritonus von d würde 27 : $37^1/_2$ haben, das sind aber wieder ganz andere Ziffern als der leitereigne Tritonus fh mit 32 : 45 aufweist u. s. f.

Es geht hieraus zur Genüge hervor, dass in einer Tonleiter, deren einzelne Intervalle zum Grundton vollkommen rein stimmen, die Intervalle unter sich manche durchaus unrichtige und unbrauchbare Schwingungsverhältnisse aufweisen.

Eine Tonleiter herzustellen, welche in beiden Beziehungen unanfechtbar wäre, ist unmöglich.

Pythagoras (530 v. Chr.) der Begründer der altgriechischen Musiktheorie baute seine Tonleiter aus reinen Quintenschritten nach dem Verhältnis 2 : 3 auf:

$C^{24}$ $G^{36}$ $d^{54}$
$D^{27}$ $A^{40^1/_2}$ $e^{60^3/_4}$
$E^{30^3/_8}$ $H^{45^9/_{16}}$ $fis^{68^{11}/_{32}}$
$Fis^{34^{11}/_{64}}$ $cis^{51^{33}/_{132}}$ u. s. w.

Diese Methode führt beim zwölften Schritt zum Ton his, der aber nicht als reine Oktave der Anfangs-C, sondern um das Verhältnis 74 : 73, das pythagoräische Komma, zu hoch erscheint. Für die griechische Musik war das nicht weiter störend, denn der Zusammenklang verschiedener Töne, die Harmonie, war den Griechen noch vollständig fremd. In einstimmiger, gesungener oder auf Saiteninstrumenten durch Griffe bestimmter Musik aber lässt sich jeder einzelne Tonschritt für sich vollkommen rein ausführen.

Als Übelstand erscheint die Unreinheit der „untemperierten" Tonleiter erst bei der Stimmung von Tasteninstrumenten. Schon die für C dur rein gestimmten Untertasten würden unter sich zahlreiche unreine Intervalle haben und die Obertasten würden diese Unvollkommenheit der Stimmung noch bedeutend erhöhen.

In früheren Zeiten behalf man sich mit einer Stimmung der Tasteninstrumente, bei welcher C dur und die ersten Tonarten der Quinten- und Quartenzirkel annähernd reine Hauptakkorde bilden konnten. Die Unreinheiten wurden auf den Zusammenklang derjenigen Tasten verschoben, die die Akkorde der Tonarten mit 4—6 Vorzeichen gaben. In diesen Tonarten war dann aber keine Musik möglich. Man nannte diese Stimmung die ungleich schwebende Temperierung.

Ende des 17. Jahrhunderts schritt man (Werkmeister 1691) zur gleichschwebenden Temperierung, d. h. man fasst

die Tonleiter nach Art des Pythagoras als aus zwölf Quinten- oder auch Quartenschritten entstanden auf und nimmt nun jeden Schritt um ein Zwölftel des pythagoräischen Kommas zu tief, dann ergibt tatsächlich der 12. Schritt die genaue Oktave des Anfangstones C. Nun beträgt jeder Halbtonschritt genau ein Zwölftel der ganzen Oktave. Die starke Unreinheit einzelner Intervalle ist gleichmässig auf alle verteilt und dadurch so gering geworden, dass sie im allgemeinen keinem Ohr mehr lästig wird.

In praktischer Ausnutzung der gleichschwebenden Temperatur schrieb J. Seb. Bach sein „wohltemperiertes Klavier", ein Werk, welches das Klavier für alle Tonarten gleichmässig in Anspruch nimmt.

---

Wenn auch an sich jeder Ton rein ist und als unrein erst dann erscheint, wenn er mit den vorher oder gleichzeitig erklingenden nicht im richtigen Schwingungsverhältnis steht, so hat man doch für die Stimmung der musikalischen Instrumente eine genaue Schwingungszahl festgesetzt.

Wir stimmen unsere Instrumente nach einer in Paris getroffenen Vereinbarung, der „Pariser Stimmung". Darnach soll das eingestrichene a 435 Doppelschwingungen in einer Sekunde machen.

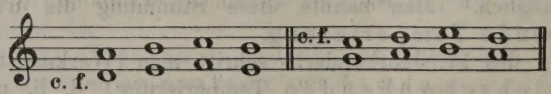
Die Musik geht in der Tiefe bis zum Sub-Contra-C eines offenen 32füssigen Orgelregisters hinab, welches etwa 16 Doppelschwingungen in der Sekunde macht. In der Höhe liegt die Grenze etwa beim fünfgestrichenen c mit ungefähr 4200 Doppelschwingungen in der Sekunde.

## § 11.

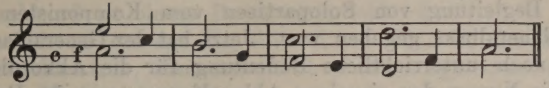
## Entstehung der Mehrstimmigkeit.

Bis ins 10. Jahrhundert hinein kannte man nur einstimmige Musik. Die Instrumente begleiteten den Gesang im Einklang, höchstens noch in der Oktave. Die ersten Versuche der Mehrstimmigkeit machte man mit dem Zusammenklang der reinen Quinte und Quarte, als den vollkommensten Konsonanzen.

Man fügte einer bestimmten Kirchenmelodie, dem cantus firmus, eine zweite Stimme in Quinten- oder Quartenparallelen hinzu und nannte diese Art der Begleitung das Organum, nach der Orgel, welcher meistens die Ausführung übertragen wurde:



Im 12. Jahrhundert fing man an, die Stimmen in Gegenbewegung zu setzen und Zwischentöne einzufügen



Diese Art der Begleitung hiess der Diskantus, weil sie meistens für eine hohe Stimme berechnet war.

Im 13. Jahrhundert wurden im sogenannten Fauxbourdon auch Terzen- und Sextenparallelen verwendet, die leerklingenden Quintenparallelen aber beseitigt, und nun entwickelte sich die Kunst, mehrere selbständige Stimmen melodisch neben einander herzuführen, punctum contra punctum d. i. Note gegen Note zu setzen, der Kontrapunkt, der zur höchsten Blüte besonders in den Niederlanden schon im 14. und 15. Jahrhundert gelangte.

## § 12.

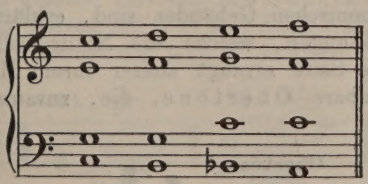
## Der Generalbass.

Im 16. Jahrhundert entstand neben dem kontrapunktischen oder polyphonen Musikstil der begleitende oder homophone Stil, welcher nur eine Stimme, meistens die Oberstimme, melodisch gestaltet, die übrigen Stimmen aber als Begleitung der Melodie zu Harmonieen vereinigt nebenherführt.

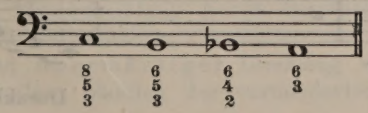
Die geringere Bedeutung der Mittelstimmen des homophonen Satzes legte eine abgekürzte Schreibweise nahe, bei welcher nur Melodie und Bass völlig ausgeführt, die Mittelstimmen aber durch Ziffern angedeutet sind. Eine mit Ziffern versehene Bassstimme, aus welcher ein mehrstimmiger Satz abgelesen werden kann, heisst nun Generalbass.

Die hinzugefügten Ziffern entstammen einer mechanischen Abzählung der Tonstufen von der Generalbassnote bis zu den darüberliegenden Stimmen, deren Lage, was die höhere oder tiefere Oktave betrifft, der Ausführende nach seinem Verständnis und Geschmack anzuordnen hat z. B.:

Ausführung



Generalbass



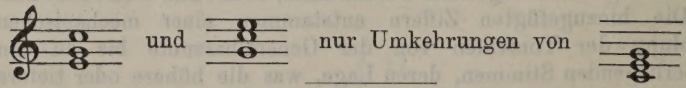
Bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts musste jeder Klavierspieler Gewandtheit im Auflösen der Generalbassstimme besitzen, weil die Begleitung von Solopartieen vom Komponisten vielfach nur als Generalbass gegeben war. Jetzt hat der Generalbass hauptsächlich noch unterrichtliche Bedeutung für die Akkordlehre, es werden die Namen der einzelnen Akkordformen aus der Bezifferung abgeleitet.

§ 13.

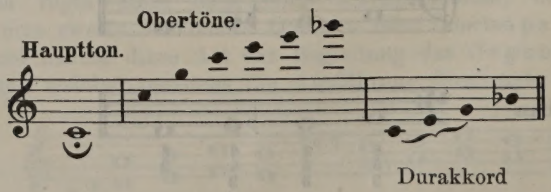
## Entstehung der Akkordlehre.

Die vielverzweigten Regeln des Kontrapunktes ordneten den Zusammenklang der einzelnen, in sich melodisch geführten Stimmen nach Massgabe des Wohlklanges, noch ganz ohne Beziehung auf bestimmte harmonische Formen oder Akkorde. Aller Zusammenklang war gleichsam etwas zufällig aus dem Zusammentritt der Stimmen sich Ergebendes.

Die erste klare Erkenntnis von den beiden Haupttharmonieen, dem Dur- und Mollakkorde, und ihrer Bedeutung für die mehrstimmige Musik errang sich der italienische Musikgelehrte Th. Zarlino um 1560. Seine Anregungen wurden aber lange Zeit hindurch nicht beachtet. Erst viel später, am Anfange des 18. Jahrhunderts, gelangte man zu der Einsicht, dass im Grunde alle Mehrstimmigkeit von diesen beiden Harmonien getragen wird. 1721 stellte Rameau den Satz auf, dass alle konsonierenden Zusammenklänge sich auf ganz einfache, einen terzweisen Aufbau zeigende Grundformen zurückführen lassen, dass also z. B.



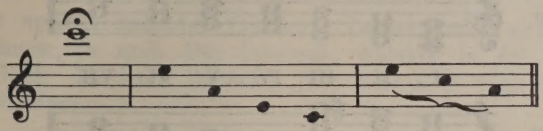

Dass Dur- und Mollakkord gleichsam die Haupttragepfeiler des ganzen harmonischen Gebäudes sind, erklärt sich aus musikalischen Erscheinungen, welche die Natur selbst hervorbringt. Eine schwingende Saite erzeugt ausser ihrem Hauptton mehrere schwach vernehmbare Obertöne, die, zusammengelegt, Terzabstände zeigen:




Durakkord

und in erster Linie den Durakkord bilden. Auch die kleine Septime ist als Oberton deutlich vernehmbar, sie vervollständigt den Durakkord zu einem Dominantseptakkord.

Ähnlich so erzeugt die Saite durch die, für das blosse Ohr nicht vernehmbaren, wissenschaftlich aber nachgewiesenen Untertöne den Mollakkord



Mollakkord

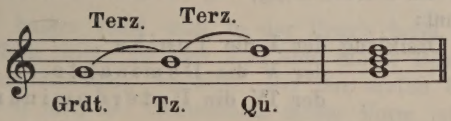
## II.

# Die leitereignen Akkorde.

### § 14.

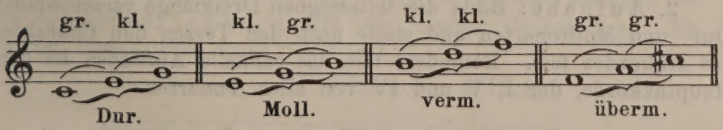
### Der Dreiklang.

Ein Akkord ist ein Aufbau von Terzen. Zwei Terzen ergeben einen Dreiklang. Der Dreiklang besteht aus Grundton, Terz und Quinte.




Es entsteht aus der Verbindung von

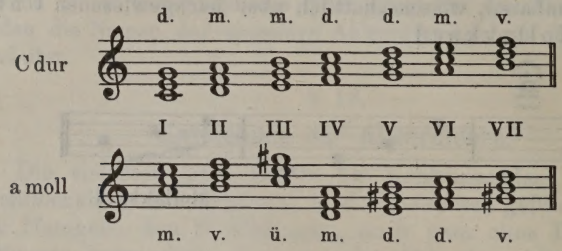
a) grosser und kleiner Terz der Durdreiklang
b) kleiner und grosser Terz der Molldreiklang
c) zwei kleinen Terzen der verminderte Dreiklang
d) zwei grossen Terzen der übermässige Dreiklang.




Dur- und Molldreiklang liegen innerhalb einer reinen Quinte und sind selbständige, konsonierende Akkorde. Verminderter und übermässiger Dreiklang werden von dissonierenden Intervallen, nämlich der verminderten und der über-

mässigen Quinte begrenzt und sind infolgedessen unselbständige, dissonierende, d. h. Auflösung erfordernde Akkorde.

Auf allen Stufen der Tonleiter werden leitereigne, d. h. aus den Tönen der Tonleiter zusammengesetzte Dreiklänge gebildet:




Es finden sich

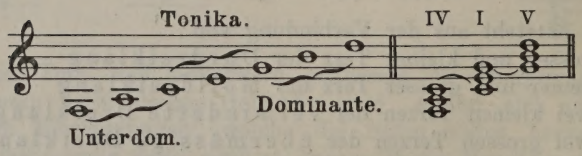
a) in Dur
Durdreiklänge auf I, IV und V,
Molldreiklänge auf II, III und VI,
ein verminderter Dreiklang auf VII

b) in Moll
Molldreiklänge auf I und IV,
Durdreiklänge auf V und VI,
verminderte Dreiklänge auf II und VII
ein übermässiger Dreiklang auf III,

Stufe V und VII sind in Dur und Moll gleich, auf V steht in beiden Fällen ein Durdreiklang, auf VII ein verminderter Dreiklang.

Man nennt:

den Dreiklang der I die Tonika
der V die Dominante
der IV die Unterdominante.



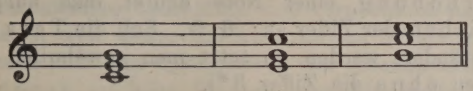

2. Aufgabe: Bilde die leitereignen Dreiklänge verschiedener Dur- und Molltonarten und stelle nach den Terzen den Charakter des Akkordes fest. Besonders übe das schnelle Auffinden der drei Hauptakkorde, der I, V und IV von allen Tonarten.

## § 15.

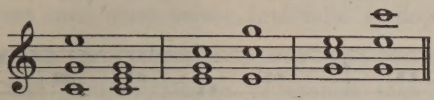
## Umkehrung des Dreiklanges.

Man unterscheidet drei Formen des Dreiklanges, den Grunddreiklang, die erste und die zweite Umkehrung, je nach-

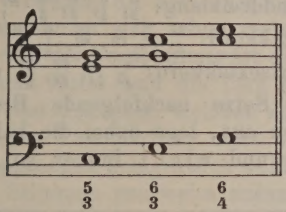
dem Grundton, Terz oder Quinte in der Unterstimme, im Basse liegen.



Ferner spricht man von Oktav-, Terz- und Quintlage des Dreiklanges, je nach dem Intervall, welches in der Oberstimme liegt. Es kann demnach jede Form in verschiedenen Lagen auftreten:



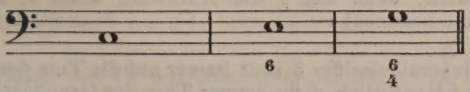
Die beiden Umkehrungsformen des Dreiklanges haben besondere Namen, welche aus der Generalbass-Bezifferung hervorgehen. Die vollständige Bezifferung eines Dreiklanges ist




Der Kürze halber lässt man in der Praxis beim Grunddreiklang beide Ziffern weg, so dass also eine blosse Bassnote ohne Ziffer einen Grunddreiklang vertritt. Bei der ersten Umkehrung bleibt die Ziffer 3 fort, der Generalbass dieser Form ist also eine Bassnote, welche Terz des betreffenden Grunddreiklanges ist, mit der Ziffer 6. Nach dieser Ziffer heisst die erste Umkehrung der Sextakkord.

Bei der zweiten Umkehrung bleibt keine Ziffer fort, der Generalbass dieser Form ist also eine Bassnote, welche Quinte des Grunddreiklangs ist und die Ziffer $\frac{6}{4}$. Daraus entsteht der Name Quartsextakkord für die zweite Umkehrung. Abgekürzter Generalbass vom

Grunddreikl. 1. Umk. 2. Umk.

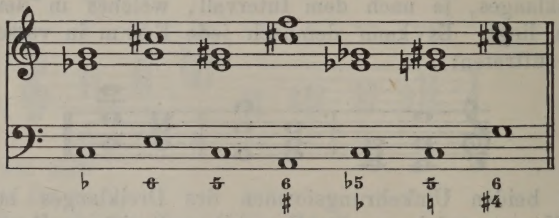



Alle der Kürze halber fortgelassenen Ziffern müssen aber wieder herangezogen werden, wenn das durch sie bezeichnete Intervall

eine zufällige chromatische Veränderung erlitten hat. Das erforderliche chromatische Zeichen wird dann vor die Ziffer gesetzt.

Die Erhöhung einer Note deutet man auch wohl mit Durchstreichen der Ziffer an: 6̸ 5̸. Soll die Terz des Generalbasstones verändert werden, so setzt man gewöhnlich das chromatische Zeichen ohne die Ziffer 3*).

Beispiele:



Im Generalbass können folgende Bezifferungen vorkommen

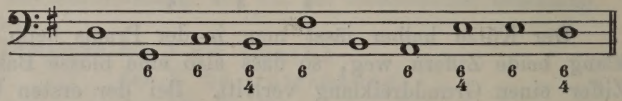
a) für den Grunddreiklang: $\frac{5}{3}$, $\frac{5}{\sharp}$, $\frac{5}{\flat}$, $\frac{5}{\natural}$, $\frac{5}{}$, $\flat 5$, $\natural 5$, $\sharp$, $\natural$, $\flat$.

b) für den Sextakkord: $\frac{6}{3}$, $6$, $\flat 6$, $\natural 6$, $\frac{6}{\sharp}$, $\frac{6}{\flat}$, $\frac{6}{\natural}$, $\frac{6}{\sharp}$.

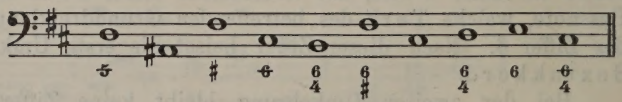
c) für den Quartsextakkord: $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{\sharp 4}$, $\frac{\flat 6}{\flat 4}$, $\frac{\natural 6}{\natural 4}$ u. s. f.

3. Aufgabe: Setze nachfolgende Bezifferungen zu vollständigen Dreiklängen aus, lege dabei die beiden Oberstimmen in ganz beliebige Lage und nicht immer so eng wie möglich aneinander.

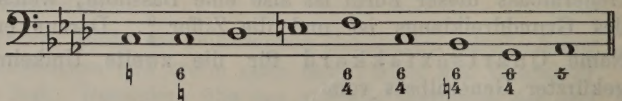
1. G dur



2. h moll



3. f moll



Anm. Durchstreichen einer Ziffer kann ebenso wohl auf ein $\natural$ wie auf ein $\sharp$ deuten, wenn das $\natural$ die Auflösung eines $\flat$, also eine Erhöhung der Note bezweckt.

*) Die Generalbassziffer 3 zielt immer auf die Terz des Generalbasstones. Dieser ist natürlich nicht immer Terz des Grunddreiklanges z. B. bei der Bezifferung $\frac{6}{3}$ wo die 3 sich auf die Quinte des Grunddreiklanges bezieht.

§ 16.

## Der Dreiklang im vierstimmigen Satze.

Die Harmonielehre beschäftigt sich vornehmlich mit dem vierstimmigen Satze, weil dieser die Akkorde am besten zur Entfaltung bringt und sich den vier Klangfarben der Menschenstimme:

Sopran = hohe Frauen- oder Kinderstimme
Alt = tiefe „ „ „
Tenor = hohe Männerstimme
Bass = tiefe „ am besten anpasst.

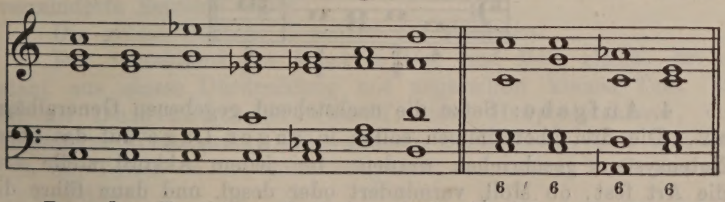
Soll nun ein Dreiklang im vierstimmigen Satze angewendet werden, so muss man eines seiner Intervalle verdoppeln.

### A. Verdopplung der Intervalle in Dur- und Molldreiklängen.

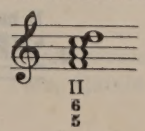
In Dur- und Molldreiklängen verdoppelt man in der Grundform und ersten Umkehrung am besten Grundton oder Quinte, selten die Terz. In der zweiten Umkehrung verdoppelt man möglichst immer die Quinte.

Molldreiklänge vertragen die Terzenverdoppelung eher als Durakkorde, weil die Durterz an sich schon mehr hervorsticht.

Ausgeschlossen von der Verdopplung ist die Terz des Dominantdreiklanges in Dur und Moll, denn die Terz der V ist als 7. Tonleiterstufe Leitton der Tonleiter, welcher zur Oktave des Grundtones hinzieht und eine Verschärfung nicht verträgt. Im übrigen kommen Terzenverdopplungen gelegentlich wohl in allen Durakkorden vor, wenn z. B. die Stimmen paarweise zusammentreten, wo dann die Quinte sogar fehlen kann, so dass nur zwei Grundtöne und zwei Terzen vorhanden sind. Das Fehlen der Quinte gestattet in anderen Fällen auch Verdreifachung des Grundtones neben einer Terz.

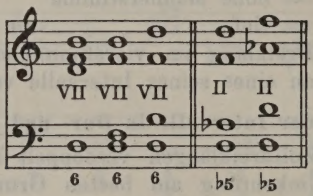



Besondere Beachtung fordert noch der Dreiklang der II. Seine erste Umkehrung kann besonders bei Satzschlüssen als Vertretung des Akkordes der IV aufgefasst werden, verlangt dann aber auch Verdopplung der im Bass liegenden Terz, als des Grundtones der IV.*)

*) Man spricht auch vom Septakkord der II in der ersten Umkehrung als vom Dreiklang der IV mit „hinzugefügter Sexte“ 

**B. Verdopplung der Intervalle der verminderten Dreiklänge.**

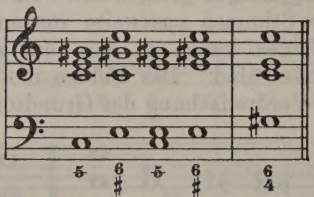
Der verminderte Dreiklang der VII in Dur und Moll gelangt nur in der ersten Umkehrung zur Anwendung, man verdoppelt die im Bass liegende Terz oder die Quinte, aber nicht den Grundton (Leitton der Tonleiter). Der verminderte Dreiklang der II in Moll wird meistens ebenso angewendet, doch kann er auch als Grundakkord mit verdoppeltem Grundton auftreten



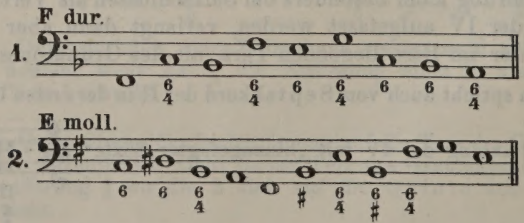

Bei verminderten Dreiklängen vermeidet man gern die Quintlage, der matten Klangwirkung wegen.

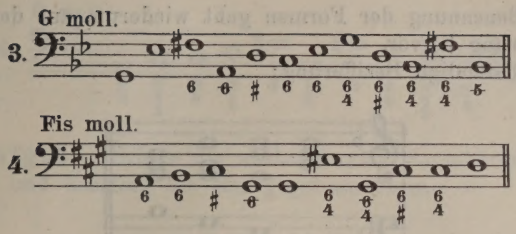
**C. Verdopplung der Intervalle im übermässigen Dreiklang.**

Der übermässige Dreiklang verdoppelt in allen Lagen Grundton oder Terz, niemals die scharf dissonierende Quinte. Der Akkord ist in der zweiten Umkehrung selten.




4. Aufgabe: Setze die nachstehend gegebenen Generalbässe aus. Die drei Oberstimmen sollen in enger Lage auf das obere Notensystem geschrieben werden. Bei jedem Akkord stelle erst die Art fest, ob Moll, vermindert oder desgl. und dann führe die gebräuchlichsten Intervall-Verdopplungen aus.



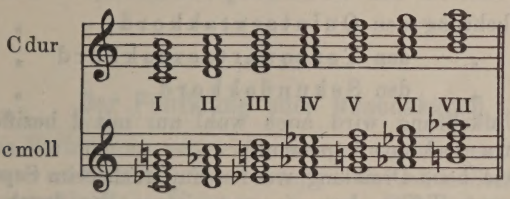



§ 17.

## Der Vierklang oder Septakkord.

Werden drei Terzen aneinander gereiht, so entsteht ein Vierklang oder Septakkord. Der Septakkord besteht aus Grundton, Terz, Quinte und Septime. Alle Septakkorde dissonieren, verlangen also Auflösung, einerlei ob sie von grosser, kleiner oder verminderter Septime begrenzt werden.

Man bildet leitereigne Septakkorde auf allen Stufen der Tonleiter in Dur und Moll.




Untersuche sämtliche Septakkorde, ob sie eine grosse, kleine oder verminderte Septime haben!

Die grosse Septime dissoniert am stärksten.

Der Septakkord der V ist in Dur und Moll gleich. Er besteht aus einem Durdreiklang mit angereihter kleiner Terz. Er ist als Dominantseptakkord, oder Hauptseptakkord, von besonderer Wichtigkeit. Alle anderen Septakkorde sind hinsichtlich der Terzen anders zusammengesetzt und heissen Nebenseptakkorde.

Der Nebenseptakkord der VII in Moll besteht aus drei kleinen Terzen, seine Septime ist eine verminderte, er heisst ein verminderter Septakkord.

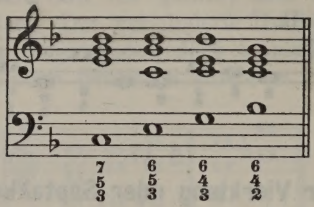
§ 18.

## Umkehrungen des Septakkordes.

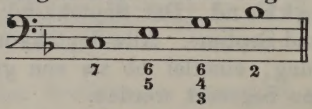
Der Septakkord tritt in vier Formen auf, in der Grundform und drei Umkehrungen, je nachdem Grundton, Terz, Quinte oder Septime im Bass liegen.

Die Benennung der Formen geht wiederum aus der Generalbassbezifferung hervor.

Vollständige Bezifferung:



**Abgekürzte Bezifferung:**



Man nennt hiernach

die Grundform den Grundseptakkord, Bez. 7

1. Umkehrung den Quintsextakkord „ $\frac{6}{5}$

2. „ den Terzquartsextakkord „ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{3}$

3. „ den Sekundakkord „ 2

(Die zweite Umkehrung wird auch wohl nur mit $\frac{4}{3}$ beziffert und dann Terzquartakkord genannt.)

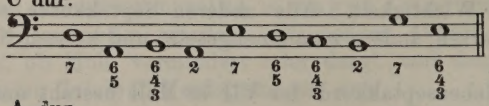
Ebenso wie beim Dreiklang werden nun auch beim Septakkord die weggelassenen Ziffern herangezogen, wenn das durch sie bezeichnete Intervall „zufällig" chromatisch verändert ist.

Der Septakkord erfordert im vierstimmigen Satze im allgemeinen keine Intervallverdopplungen, doch empfiehlt sich oft die Verdopplung des Grundtons, dann bleibt dafür die Quinte fort.

5. Aufgabe: Setze die nachfolgenden Bässe aus!

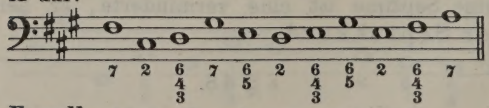
**C dur.**

1.



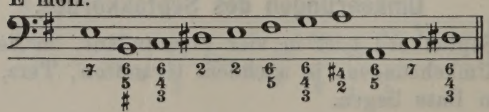
**A dur.**

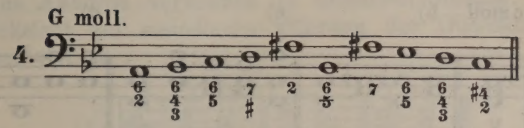
2.



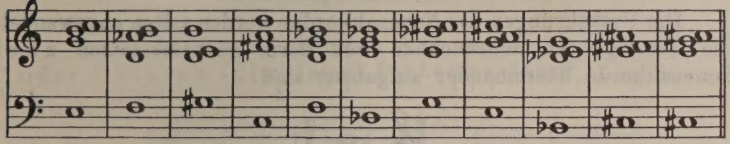
**E moll.**

3.






6. Aufgabe: Bringe die nachstehenden Septakkorde in ihre Grundform und beziffere die hier gegebene Form.



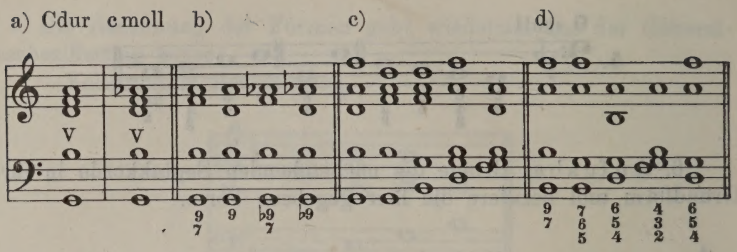
7. Aufgabe: Bilde auf jeder Tonstufe aus einer grossen und zwei kleinen Terzen einen Dominantseptakkord und aus drei kleinen Terzen einen verminderten Septakkord.

## § 19.

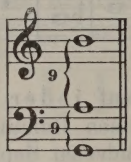
## Der Fünfklang oder Nonenakkord.

Eine Verbindung von vier Terzen ergibt einen Fünfklang oder Nonenakkord. Zwar können auf allen Stufen der Tonleiter Nonenakkorde gebildet werden, von Wichtigkeit ist aber nur der auf der V stehende Haupt- oder Dominantnonenakkord. Er besteht aus dem Dominantseptakkord mit angereihter Terz. Diese Terz ist in Dur eine grosse, in Moll eine kleine. Man nennt daher den ersteren den grossen, den letzteren den kleinen Nonenakkord a). Der Nonenakkord besteht aus fünf Tönen und ist bei fünfstimmiger Anwendung am wirkungsvollsten. Im vierstimmigen Satz lässt man meistens die Quinte, seltener die Septime aus b). Der Nonenakkord wirkt immer am besten als Grundakkord mit der None in der Oberstimme, doch sind im fünfstimmigen Satze auch Quint- und Septimenlage sowie die drei ersten Umkehrungen anwendbar c).

Im vierstimmigen Satze kann ebenfalls die Septime in der Oberstimme liegen und können die drei ersten Umkehrungen aufgestellt werden d). Von der letzten Umkehrung ist durchaus abzusehen, denn die None selbst darf niemals im Bass liegen und ebensowenig darf sie in Umkehrungen direkt neben dem Grundton liegen, sondern soll immer eine wirkliche None oder noch eine Oktave mehr vom Grundton entfernt sein.




Die Umkehrungen des Nonenakkordes werden selten angewendet. Die Terzlage ist unbrauchbar weil darin gewissermassen zwei Nonenakkorde übereinander aufgebaut sind:



---

## III.

# Verbindung leitereigner Akkorde.

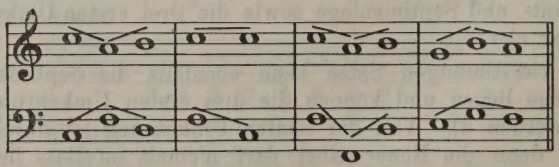
§ 20.

### Fortschreitungen der einzelnen Stimmen.

Akkordverbindungen sollen aus dem sinngemässen und sanglichen Fortschreiten der einzelnen Stimmen hervorgehen.

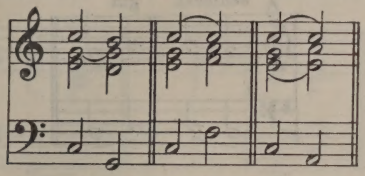
Zwei Stimmen können zu einander in Gegenbewegung, Seitenbewegung und gerader Bewegung, welche bei ganz gleichbleibendem Abstand zur Parallelbewegung wird, fortschreiten.

| Gegen-beweg. | Seiten-beweg. | Gerade Beweg. | Parallel-beweg. |
|---|---|---|---|

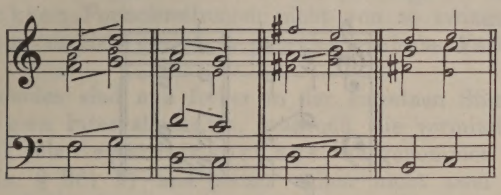


Bei der Verbindung zweier Akkorde geht jede Stimme in den ihr zunächst liegenden Ton. Gemeinsame Töne der beiden zu ver-

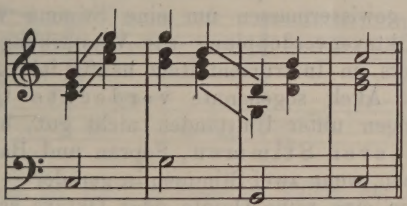
bindenden Akkorde verbleiben in derselben Stimme, wenn nicht die Rücksicht auf melodische Führung der Oberstimme hiervon abzusehen zwingt.



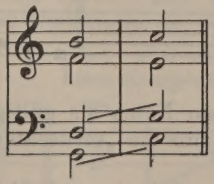
Zwei Stimmen dürfen nie in parallelen Quinten oder Oktaven (Einklang) fortschreiten!



Parallele reine Quinten sind unter allen Umständen verboten, ausgenommen bei Wiederholung desselben Akkordes:

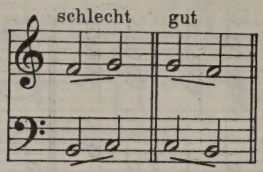


Sie klingen je fremder und leerer, je ferner sich die Akkorde stehen, bei nahe verwandten*) Akkorden fallen sie dem Ohre weniger unangenehm auf, sind aber gleichwohl durchaus nicht gestattet.

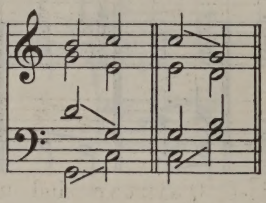


*) Verwandt sind z. B. Dominante und Tonika, Durakkord und Mollparallele. Nicht nahe verwandt sind benachbarte Akkorde z. B. C dur—D moll.

Zu vermeiden ist ferner der Schritt aus einer verminderten Quinte in eine reine, während der umgekehrte erlaubt ist:

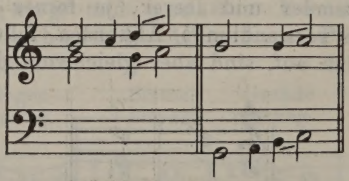



Reine Quinten in Gegenbewegung finden sich bei den strengsten Komponisten, man wird sie nicht verbieten können, Oktaven in Gegenbewegung sollen dagegen vermieden werden.



Parallele Oktaven klingen im streng mehrstimmigen Satze ebenfalls leer, weil plötzlich zwei Stimmen dasselbe sagen, der Satz also gewissermassen um eine Stimme verringert wird. Beabsichtigte Oktavenverdopplung zur Verstärkung einer Stimme, wie sie besonders im Instrumentalsatz häufig ist, gehört natürlich nicht hierher. Auch sogenannte verdeckte Quinten und Oktaven klingen unter Umständen nicht gut, besonders, wenn sie in den äusseren Stimmen, Sopran und Bass, liegen.

Sie entstehen, wenn zwei Stimmen in gerader — nicht paralleler — Bewegung in eine reine Quinte oder Oktave schreiten.

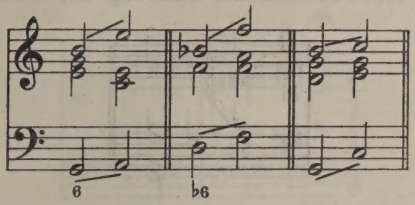


(Hier sind nur die halben Noten als gültig anzusehen, die Viertel sind nur eingezeichnet um die „verdeckten" Quinten und Oktaven zu zeigen.)

Derartige verdeckte Quinten und Oktaven sind unbedenklich bei Wiederholung desselben Akkordes, sowie wenn sie durch Pausen oder Einschnitte getrennt sind. Man vermeidet sie aber sonst in

den beiden äusseren Stimmen, wenn sich der Sopran sprungweise bewegt:

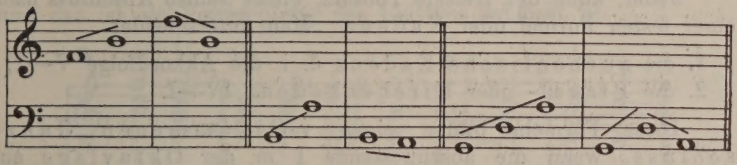
schlecht: schlecht: erlaubt:




Verdeckte Quinten und Oktaven in den Mittelstimmen werden so leicht niemandem auffallen; überhaupt ist das Verbot der verdeckten Fortschreitungen nicht von so zwingender Bedeutung, wenn es sich um sonst gute harmonische Verbindungen handelt.

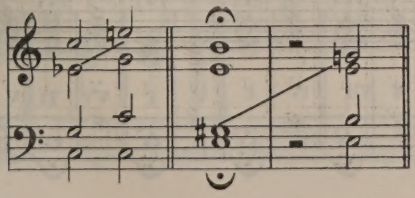
Zu vermeiden sind nun ferner in der einzelnen Stimme: Alle übermässigen Intervallschritte, während die verminderten gestattet sind a), alle Septimensprünge, ausgenommen im selben Septaccord (s. § 36) b) und ferner sollen nicht zwei Quarten- oder Quintenschritte in gleicher Richtung sich folgen c).

a) schlecht: gut: b) nicht: besser: b) nicht: besser:

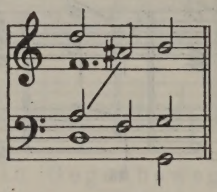


Zu vermeiden ist auch in manchen Fällen der Querstand. Er entsteht, wenn die chromatische Veränderung eines in zwei verbundenen Akkorden vorkommenden Tones nicht in derselben Stimme ausgeführt wird. Handelt es sich nun um Verwandlung eines Molldreiklanges in einen Durdreiklang, oder umgekehrt, dann ist ein Querstand abgesehen davon, dass ein Satzeinschnitt dazwischenfällt, unter allen Umständen zu vermeiden.

falsch: findet sich oft bei alten Komponisten:



Handelt es sich jedoch um chromatische Veränderung eines Tones, der nicht das Tongeschlecht ändert, so gestattet man den Querstand, bei sonst melodischer Führung der Stimmen:



Schliesslich ist noch darauf hinzuweisen, dass die Gegenbewegung der äusseren Stimmen das beste Mittel ist, einen wirksamen, besonders von falschen Fortschreitungen freien Satz zu erzielen. Gerade oder gar parallele Bewegung der äusseren Stimmen führt bei enger Lage der Oberstimmen in den meisten Fällen zu Fehlern in der Stimmführung.

§ 21.

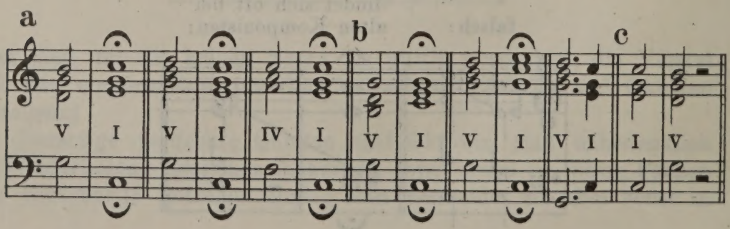
## Verbindung der drei Hauptdreiklänge der I, IV und V in Dur.

Jeder, auch der freieste Tonsatz, bildet seinen Abschluss nach einer festen Formel oder Kadenz. Man unterscheidet

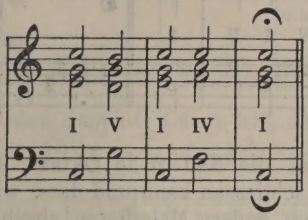
1. die authentische Kadenz d. i. die Akkordfolge V—1,
2. die Plagal- oder Kirchenkadenz IV—I.

Diese Formeln bilden einen vollkommenen Ganzschluss, wenn die abschliessende I in der Oktavlage auf schweren Taktteil fällt a). Sie bilden einen unvollkommenen Ganzschluss, wenn eine dieser Bedingungen nicht zutrifft b).

Die Umkehrung der Formel V—I in I—V ergibt den zur Kennzeichnung von Einschnitten geeigneten Halbschluss c). Dieser Halbschluss zur V kann späterhin durch alle anderen Akkorde eingeleitet werden, die die Stellung vor der V einnehmen können.



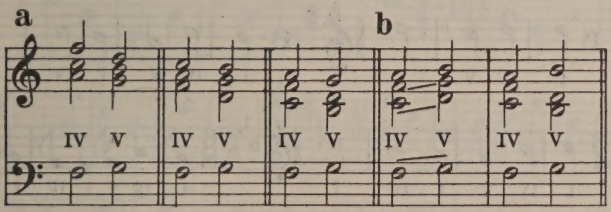
Die Plagalkadenz findet sich als selbständiger Schluss fast nur in der Kirchenmusik. Sehr häufig wird sie der authentischen Kadenz zur Verlängerung des Schlusses angehängt.



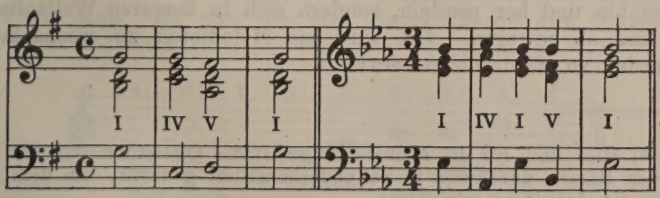

8. Aufgabe: Führe die Kadenzen V—I, IV—I, V—I—IV—I in allen drei Lagen in vielen Durtonarten sowohl schriftlich wie am Klavier bis zur vollen Beherrschung aus!

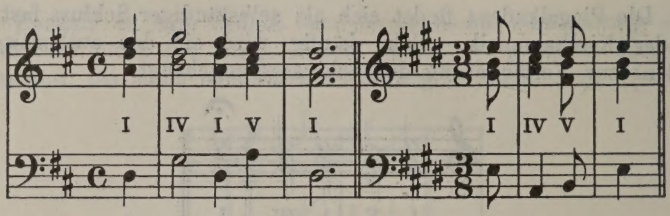
Eine Erweiterung der Kadenz V—I erfolgt durch Voranstellung der IV zu IV—V—I.

Die Akkordverbindung IV—V erfordert Vorsicht, weil es sich um zwei benachbarte Akkorde ohne gemeinsamen Ton handelt. Sie können nur unter Gegenbewegung der äusseren Stimmen verbunden werden a). Parallelbewegung derselben wäre bei Terzlage beider Akkorde möglich, dann müsste aber die V zur Vermeidung falscher Quinten und Oktaven verdoppelte Terz haben und das ist als Verdopplung des Leittons schlecht b).



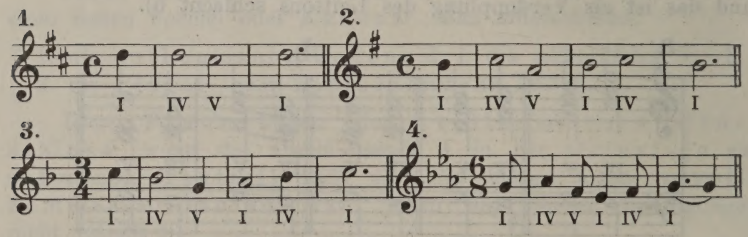

9. Aufgabe: Bilde nun nach den untenstehenden Mustern die Kadenz IV—V—I, welche durch Voranstellung der I zu einem kleinen selbständigen Tonsatz wird, in verschiedenen Takt- und Tonarten. Zur Verlängerung des Sätzchens kann zwischen IV und V nochmals die I eingeschoben werden.





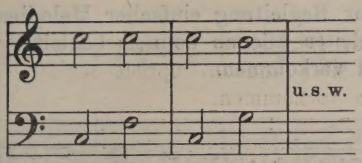

Beachte, dass die Kadenz in Oktav-, Terz- und Quintlage der I anfangen und schliessen kann und dass, wie im D dur-Beispiel, die Kadenz mit einem andern Melodieton abschliessen kann, als sie anfängt. Hier sollte beim Abschluss ein vollkommener Ganzschluss erzielt werden, daher musste auch bei der Verbindung V—I der gemeinsame Ton a die Stimme wechseln. Merke ferner, dass beim Abschluss V—I die Oberstimme niemals einen Sprung (Terz oder grösser) machen darf. Wenn im dreiteiligen Takt nur zwei Noten stehen, erhält stets die erste den grösseren Wert. Die drei Oberstimmen sollen enge Lage haben.

10. Aufgabe: Setze zu folgenden Melodieen vierstimmige Kadenzen aus. Der anzuwendende Akkord ist durch die römische Ziffer angegeben.

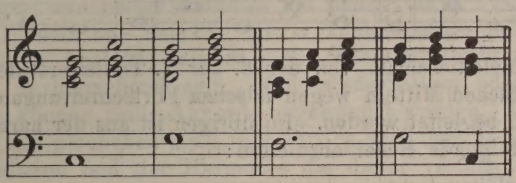



11. Aufgabe: Setze nachfolgende Generalbassstimmen vierstimmig aus. Gestalte die Oberstimme möglichst melodisch, wenn auch durchweg in Sekundenschritten*) und in tunlichster Gegenbewegung zum Bass. In der Höhe soll die Melodie das $\overline{\overline{g}}$ nicht überschreiten. Die Melodie soll nicht planlos zwischen wenigen Tönen hin und her pendeln, sondern sich in längeren Wellenlinien auf und ab bewegen. Oft wird ein Melodieton zu wechselnden Akkorden zu wiederholen sein:

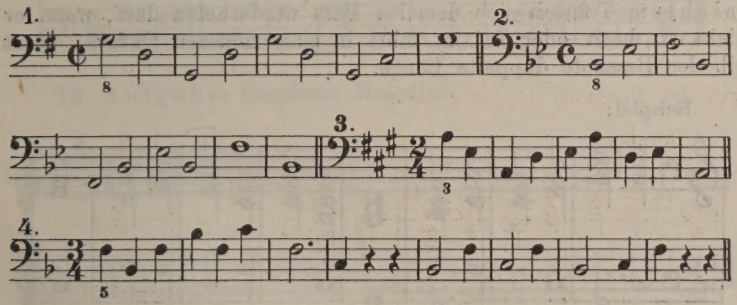
*) Hier und für die nächste Folge ist die Oberstimme zu den gegebenen Bässen durchweg in Sekundenschritten gedacht, um dem Anfänger die Arbeit zu erleichtern.



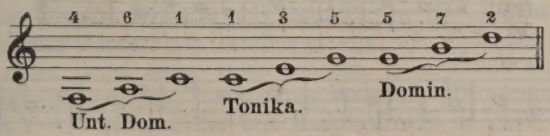

Wenn aber ein Basston doppelte Länge hat, sollen die Oberstimmen in der Regel in eine andere Lage gehen:



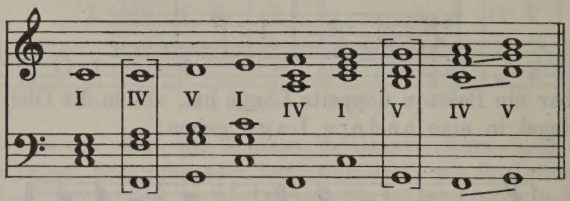
Die Ziffern 3, 5, 8 unter der ersten Note eines Beispiels deuten an ob der erste Akkord in Terz-, Quint- oder Oktavlage liegen soll. Wenn möglich mache den Abschluss stets als vollkommenen Ganzschluss. Unvollkommene Ganzschlüsse sind aber nicht ausgeschlossen.




Die nächste Aufgabe soll in Harmonisierung gegebener Melodieen bestehen. Jeder Akkord kann zu drei Melodietönen gesetzt werden, zu denjenigen die Grundton, Terz oder Quinte im Akkorde sind. Da nun die drei Hauptakkorde alle Stufen der Tonleiter enthalten:



so reichen sie zur Begleitung einfacher Melodien aus, die 1. und 5. Stufe der Tonleiter können doppelt begleitet werden, weil sie in zwei Akkorden vorkommen.

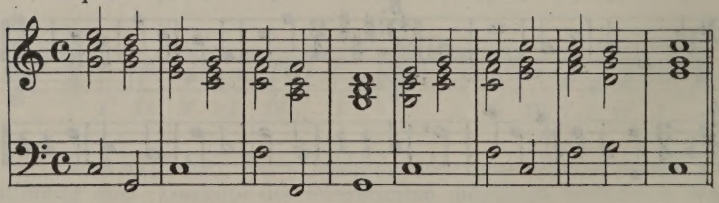



Der Melodieschritt von der 6. zur 7. Tonleiterstufe kann mit diesen einfachen Mitteln wegen falschen Fortschreitungen allerdings noch nicht begleitet werden. Im übrigen ist aus der harmonisierten Tonleiter folgende Regel abzuleiten:

Begleite:
mit der I die 1., 3. und 5. Tonleiterstufe
„ „ V „ 2. und 7. „
„ „ IV „ 4. und 6. „

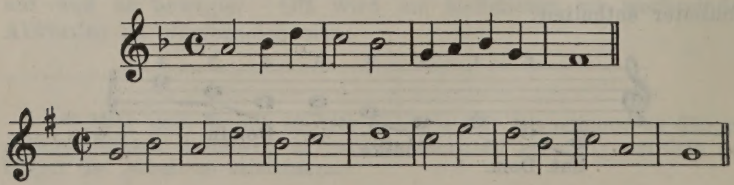
Setze bei den nachfolgenden Melodien zu jedem Melodieton, auch zu den längeren, nur einen Akkord, beachte aber, dass auf leichtem Taktteil sich derselbe Bass wiederholen darf, wenn er nicht zu hoch oder zu tief führt in einer anderen Oktave; sonst gib der Bassnote doppelte Länge.

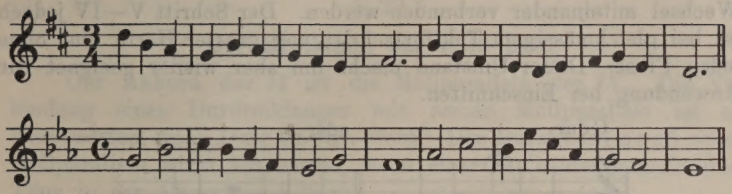
Beispiel:



Ein schwerer Taktteil soll, abgesehen von Einschnitten, immer einen neuen Bass haben.

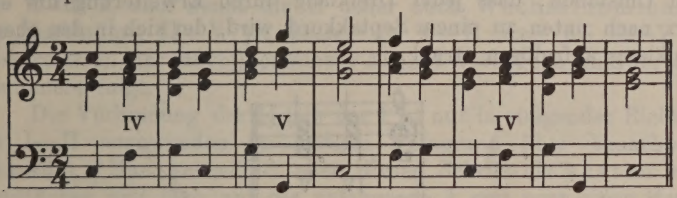
12. Aufgabe: Gegebene Melodien.



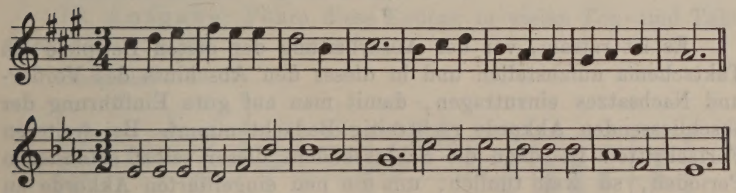


Es folgen nun einige Melodien bei denen die 1. Tonleiterstufe neben der I auch mit der IV, die 5. Tonleiterstufe neben der I auch mit der V begleitet werden soll. Die Begleitung mit der I soll jedoch vorherrschend sein. Bei wiederholtem oder doppelt langem Ton können beide Akkorde angewendet werden. In welcher Reihenfolge das geschehen muss, richtet sich nach dem nachfolgenden neuen Melodieton und der Harmonie die dieser verlangt.

Beispiel:

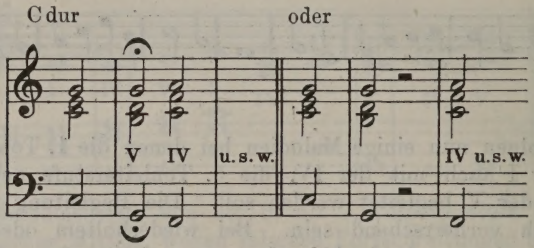



13. Aufgabe: Gegebene Melodien.

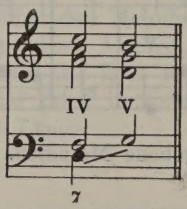


14. Aufgabe: Erfinde jetzt eigne Beispiele zu dem bisher Gesagten. Es kommen nur die drei Hauptakkorde der I, IV und V in Betracht. Jedes Beispiel soll eine 8taktige Periode aus 4taktigem Vordersatz und 4taktigem Nachsatz bilden. Der Abschluss des Vordersatzes soll durch einen Halbschluss oder unvollkommenen Ganzschluss bezeichnet sein, der Abschluss des Nachsatzes in der Regel einen vollkommenen, gelegentlich auch einmal einen unvollkommenen Ganzschluss haben. Mit Ausnahme des Schrittes V—IV können die drei Hauptakkorde in ganz beliebigem

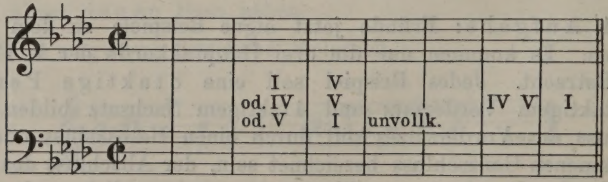
Wechsel miteinander verbunden werden. Der Schritt V—IV jedoch ist bei gleichmässigem Taktfortschritt von grosser Härte und ohne jeden Fluss. Dieser Umstand macht ihn aber wieder geeignet zur Anwendung bei Einschnitten.




Dass IV—V eine fliessendere Verbindung ist als V—IV, und dass überhaupt die Verbindung benachbarter Akkorde in steigender Richtung besser ist als in fallender, beruht wohl auf dem Umstande, dass jeder Dreiklang durch Erweiterung um eine Terz nach unten zu einem Septakkord wird, der sich in den oberen Dreiklang aufzulösen strebt:



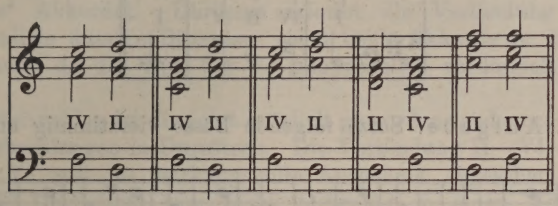

Es ist ratsam, vor der Ausarbeitung der ersten Beispiele ein Taktschema aufzustellen und in dieses den Abschluss des Vorder- und Nachsatzes einzutragen, damit man auf gute Einführung der abschliessenden Akkorde rechtzeitig Bedacht nimmt. Bei weiteren Fortschritten ist dann die Schlusskadenz dieser selbst erfundenen Perioden, so weit tunlich, um die neu eingeführten Akkorde zu erweitern.



§ 22.

## Der Dreiklang der II in Dur.

Der Akkord der II ist die Mollparallele der IV. Die Verbindung eines Durdreiklanges mit seiner Mollparallele ist am fliessendsten, wenn Dur voran steht. Der Durakkord nach seiner Mollparallele wirkt am besten, wenn einer der beiden gemeinsamen Töne in der Oberstimme liegt.



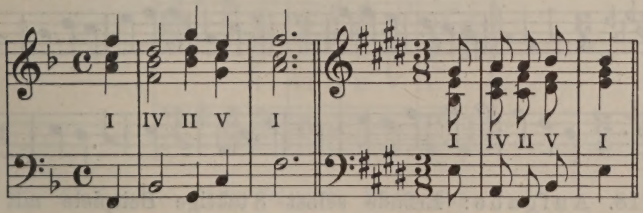

Der Akkord der II steht zur V in ähnlicher Beziehung wie die V zur I, man nennt die II daher auch Wechseldominante, die Verbindung II—V ist besser als V—II weil bei II—V gewissermassen der unvollkommnere Akkord vorangeht und der vollkommnere folgt.

Die Verbindung der II mit der I ist nur in steigender Richtung als I—II anzuwenden (s. vorigen Paragraph über benachbarte Akkorde). Man vermeidet aber diesen Schritt als ersten eines Tonstückes und lässt auf die anfangende I erst noch einen Hauptakkord, IV oder V, später auch VI oder III folgen.

Kadenzenformel: I—IV—II—V—I

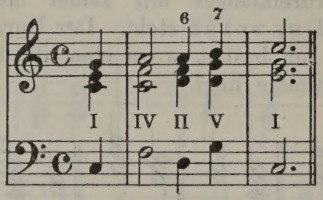
15. Aufgabe: Führe diese Kadenz in vielen Ton- und Taktarten aus.

Beispiele:

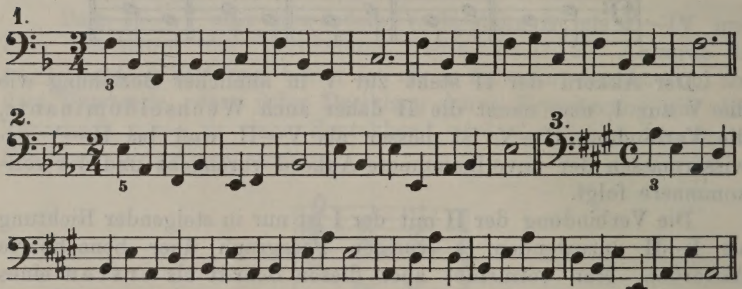



Anm. Das erste Beispiel hat einer bewegteren Melodie wegen die strenge Verbindung der drei oberen Stimmen aufgegeben, also nicht immer den gemeinsamen Ton zweier benachbarter Akkorde in derselben Stimme beibehalten. Dergleichen ist bei enger Lage der oberen Stimmen nicht zu vermeiden, wenn die Melodie lebhafter geführt wird. Später bei Anwendung weiter Harmonielage wird die Regel durchzuführen sein, dass, wenn eine Stimme sprunghaft geführt wird die anderen desto ruhiger und gebundener geführt werden sollen.

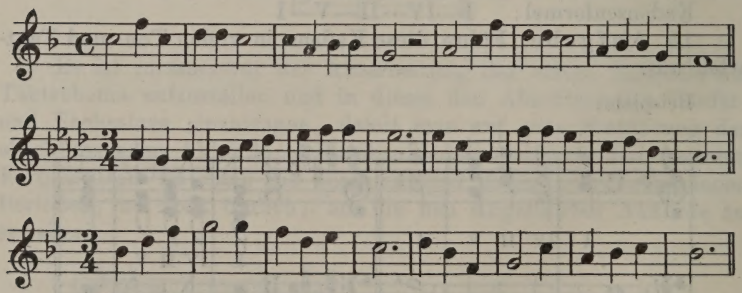
Mit Anwendung des Akkordes der II kann nun auch der Melodieschritt von der 6. zur 7. Tonleiterstufe begleitet werden. Bringe dieses gelegentlich nach folgendem Muster in einigen Kadenzen zur Anwendung.




16. Aufgabe: Setze folgende Bässe vierstimmig aus.




17. Aufgabe: Harmonisiere folgende gegebenen Melodieen.



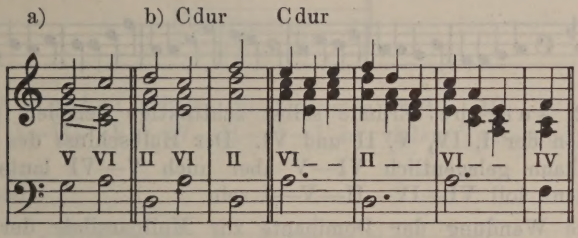
18. Aufgabe: Erfinde selbst 8taktige Beispiele mit den Akkorden der I, IV, V und II. Der Halbschluss des Vordersatzes kann II—V lauten, als Endkadenz wende die Formel IV—II—V—I an.

§ 23.

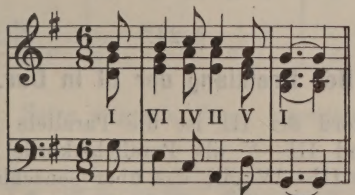
## Der Dreiklang der VI in Dur.

Der Mollakkord der VI ist die Parallele der I. Über die Verbindung der Parallelakkorde ist das Nötige im vorigen Paragraph gesagt. Im übrigen kann die VI mit den Dreiklängen der II, IV und V beliebig zusammentreten, wenngleich die Verbindung VI—V etwas weniger fliessend ist als V—VI (Grund s. § 21 über „benachbarte" Akkorde). Übrigens erlaubt die Verbindung V—VI auch parallele äussere Stimmen, wenn beide Akkorde in der Terzlage stehen, da die Terz der VI unbedenklich verdoppelt werden darf a).

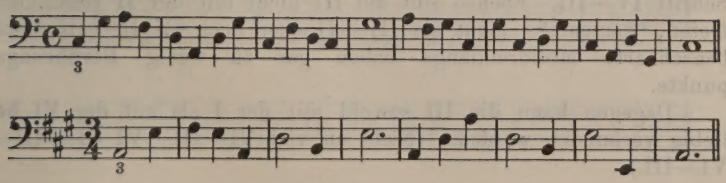
Zu vermeiden ist die jetzt möglich gewordene andauernde Folge von Molldreiklängen in Dursätzen. Die Verbindung II—VI—II oder VI—II—VI soll als wirkungsvolle Ausnahme angesehen werden, damit der Durtonsatz sich nicht zeitweilig in einen Molltonsatz verwandelt b).

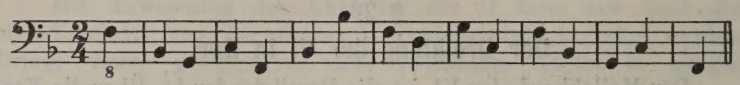



19. Aufgabe: Arbeite die Kadenz I—VI—IV—II—V—I in vielen Takt- und Tonarten aus.



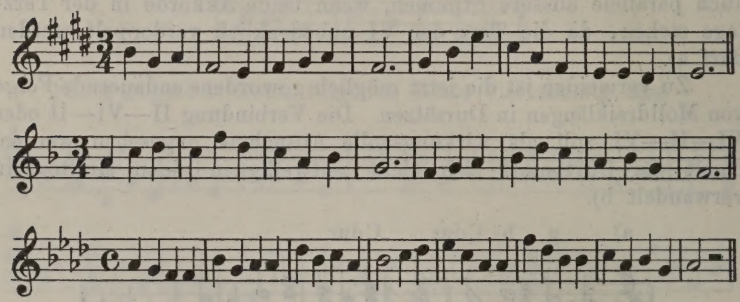

20. Aufgabe: Setze folgende Bässe aus:





Im letzten Beispiel beginnt der Vordersatz mit einem Auftakt. Dann muss auch der Nachsatz Auftakt haben. Es gehört also das f des vierten Taktes zum Vordersatz, das d aber als Auftaktnote schon zum Nachsatz.

21. Aufgabe: Harmonisiere folgende Melodieen:



22. Aufgabe: Erfinde selbst achttaktige Beispiele mit den Akkorden der I, IV, V, II und VI. Der Halbschluss des Vordersatzes kann gelegentlich VI—V aber auch V—VI lauten. Die Endkadenz soll VI—IV—II—V—I sein.

Die Wendung der Dominante zur Mollparallele der I also die Formel V—VI wird uns später als „Trugschluss" noch besonders beschäftigen (s. § 41!)

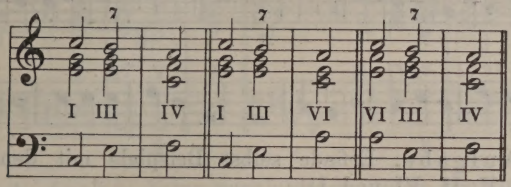
§ 24.

## Der Dreiklang der III in Dur.

Der Mollakkord der III ist die Parallele der V. Über die Folge V—III und III—V als Parallelakkorde vergleiche § 22! Über den Schritt III—IV gilt das über benachbarte Akkorde gesagte, besonders erlaubt diese Verbindung auch parallele äussere Stimmen bei Verdopplung der Terz der IV. Unbrauchbar ist der Schritt IV—III. Ebenso soll die III nicht mit der II zusammentreten, wenigstens nicht als III—II eher noch als II—III, zwei benachbarte Molldreiklänge haben gar zu wenig Berührungspunkte.

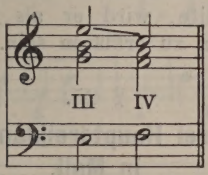
Dagegen kann die III sowohl mit der I als mit der VI beliebig verbunden werden. (Nicht zu viel VI—III—VI oder III—VI—III.)

Sehr brauchbar ist die III zur Begleitung der fallenden 7. Tonleiterstufe, z. B.:



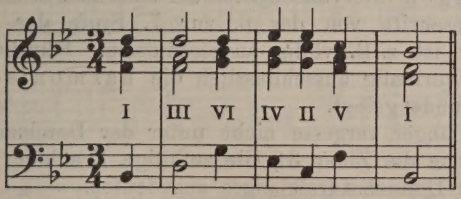

Bei der Verbindung III—IV vermeide springende Oberstimme.

schlecht:

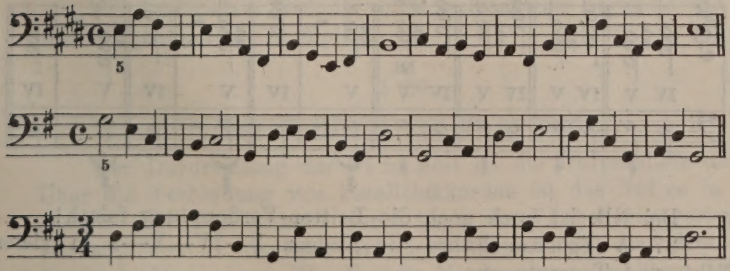



23. Aufgabe: Arbeite die Kadenzen I—VI—III—IV—II—V—I und I—III—VI—IV—II—V—I in vielen Takt- und Tonarten aus.

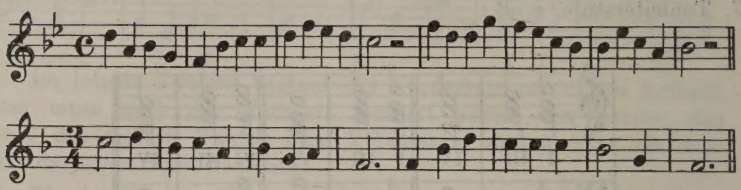
Beispiel:




24. Aufgabe: Setze folgende Bässe vierstimmig aus:



25. Aufgabe: Harmonisiere folgende Melodieen:



26. Aufgabe: Erfinde selbst Beispiele mit den Akkorden der I, IV, V, II, VI und III.

Damit ist dann die Anwendung von leitereignen Grundakkorden in Dur erschöpft, denn der verminderte Dreiklang der VII ist nur in erster Umkehrung wirksam. Wo er als scheinbarer Grundakkord vorkommen sollte, wird er als Dominantseptakkord mit weggelassenem Grundton zu erklären sein.

§ 25.

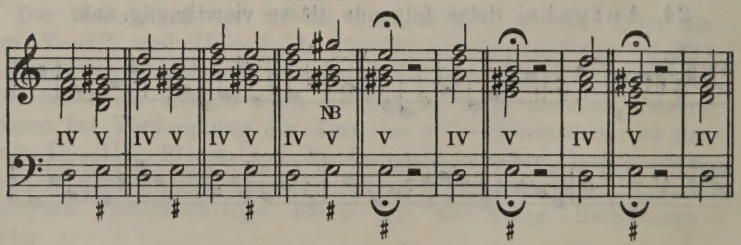
## Verbindung der drei Hauptdreiklänge der I, IV und V in Moll.

Ähnlich wie in Dur können auch in Moll die drei Hauptdreiklänge mit Ausnahme des Schrittes V—IV, der nur bei Einschnitten gestattet ist, beliebig verbunden werden.

Bei allen Moll-Tonsätzen hat man sich ganz besonders vor übermässigen Intervallschritten der einzelnen Stimmen zu hüten, der Stimmenschritt von der 6. zur 7. Stufe der harmonischen Molltonleiter ist z. B. völlig ausgeschlossen. Sämtlichen Molltonsätzen wird vorläufig ausschliesslich die harmonische Molltonleiter zu Grunde gelegt.

Der Anfänger vergesse nicht unter der Dominante durch ein ♯ oder ♮ (ohne die Ziffer 3!) die zufällige Erhöhung des Leittons, als Terz des Dominantdreiklanges anzudeuten.

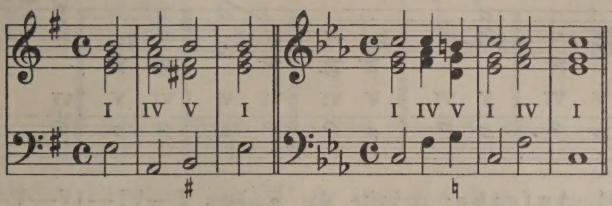
falsch



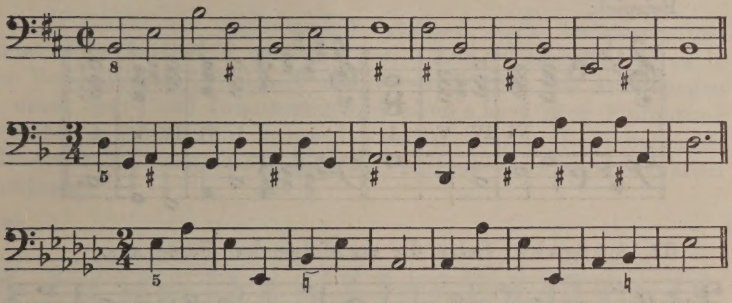

Bei NB. ist auch noch die Leitton-Verdopplung falsch!

27. Aufgabe: Führe die Kadenz I—IV—V—I in vielen Takt- und Tonarten aus.

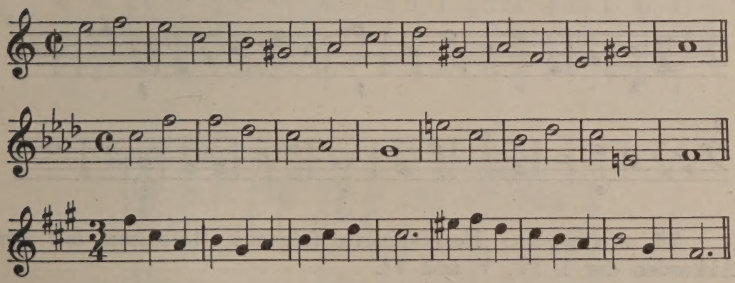
Beispiel:




28. Aufgabe: Setze nachfolgende Bässe vierstimmig aus.



29. Aufgabe: Harmonisiere folgende Melodieen:

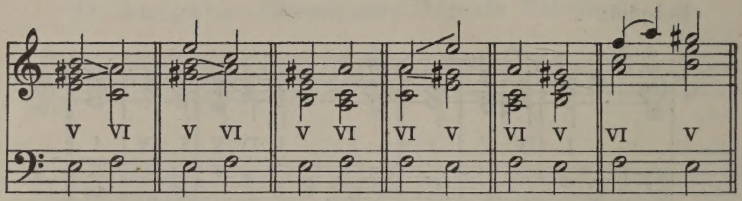


30. Aufgabe: Erfinde selbst achttaktige Beispiele mit den drei Hauptakkorden in Moll.

§ 26.

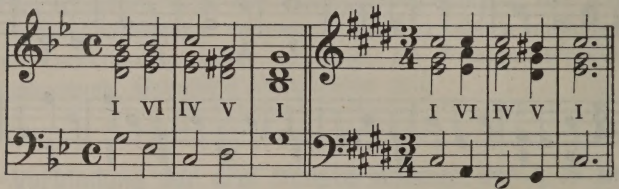
## Der Dreiklang der VI in Moll.

Der Durdreiklang der VI in Moll ist die Durparallele der IV. Über die Verbindung von Parallelakkorden ist das Nötige in § 22 gesagt. Mit dem Akkord der I kann die VI beliebig verbunden werden, V—VI dagegen erfordert ebenso wie die nicht sehr fliessende Verbindung VI—V stets Verdopplung der Terz der VI!

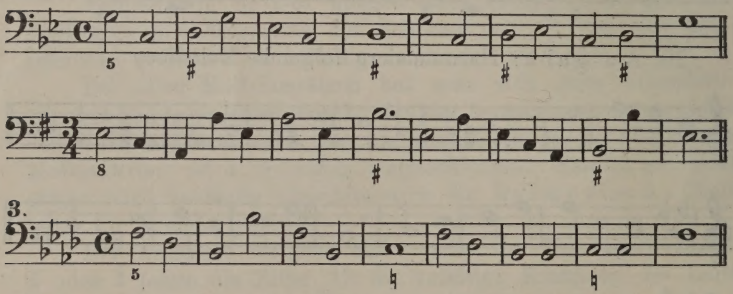



31. Aufgabe: Arbeite die Kadenz I—VI—IV—V—I in vielen Takt- und Tonarten aus.

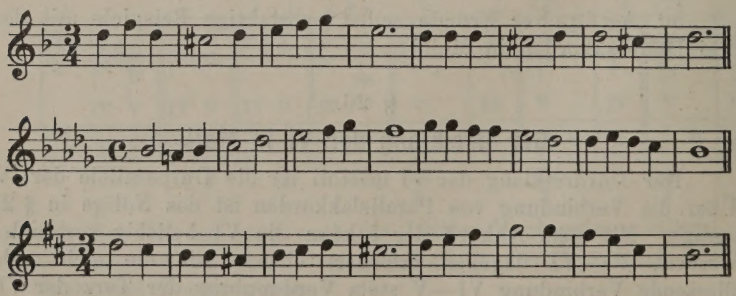
Beispiel:




32. Aufgabe: Setze die nachfolgenden Bässe aus.




33. Aufgabe: Harmonisiere folgende Melodieen mit den Akkorden der I, IV, V und VI.



34. Aufgabe: Erfinde eigene Beispiele mit den Akkorden der I, IV, V und VI.

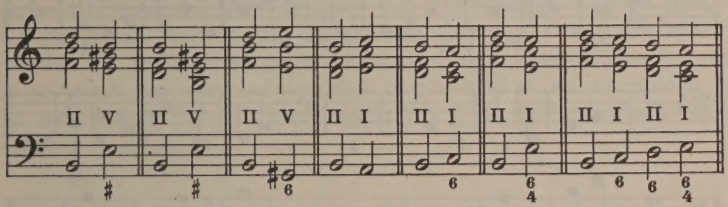
§ 27.

## Der verminderte Dreiklang der II in Moll.

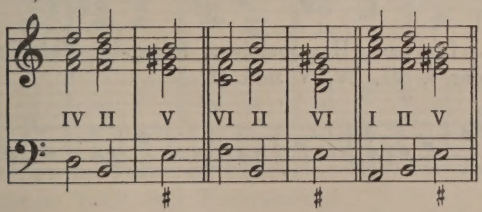
Im Gegensatz zu dem nur in erster Umkehrung anwendbaren verminderten Dreiklang der VII in Dur und Moll verträgt der verminderte Dreiklang der II in Moll die Anwendung als Grundakkord.

Er strebt als dissonierender Akkord nach Auflösung und findet diese bei der V oder der I a). Am wirksamsten ist er in den Verbindungen IV—II—V und VI—II—V b). Die Auflösungen in einen Sext- und Quartsextakkord werden erst nach Einführung derselben in § 30 und 31 verwendet werden können. Des stumpferen Klanges wegen vermeidet man gern die Quintlage des verminderten Dreiklangs.

a)




b)

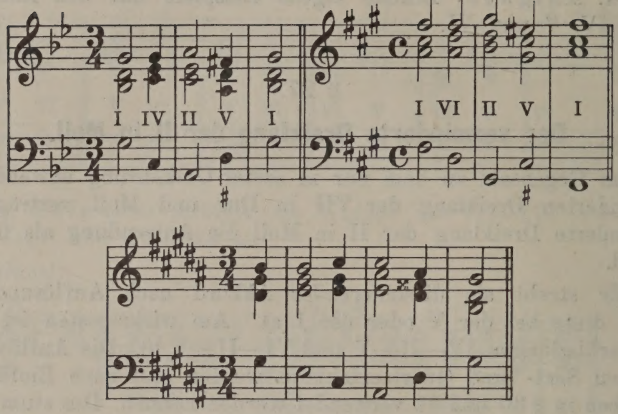



Bei der Verbindung VI—II hat man darauf zu achten, dass der Bass den verminderten Quintenschritt abwärts, nicht aber den übermässigen Quartenschritt aufwärts macht!

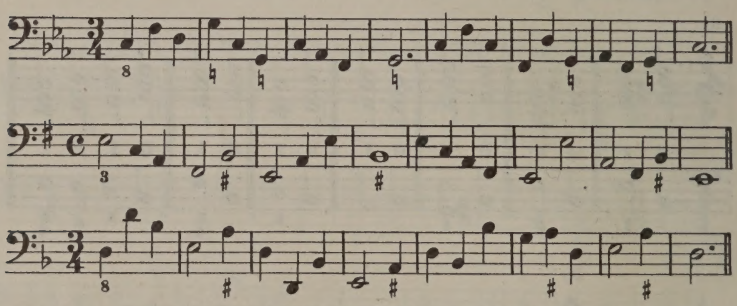
35. Aufgabe: Bearbeite die Kadenzen:

I—IV—II—V—I
I—VI—II—V—I
I—VI—IV—II—V—I

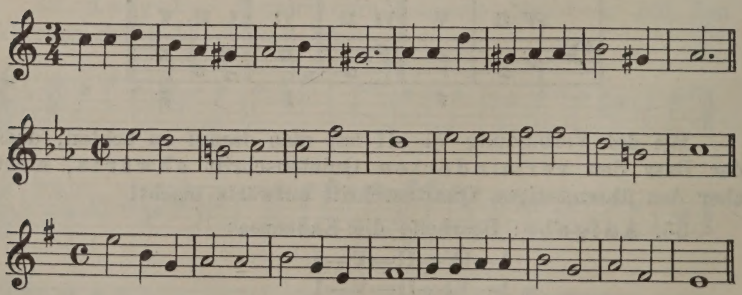
in verschiedenen Takt- und Tonarten, z. B.:




36. Aufgabe: Setze folgende Bässe aus:



37. Aufgabe: Harmonisiere folgende Melodieen mit den Akkorden der I, VI, IV, V und II.

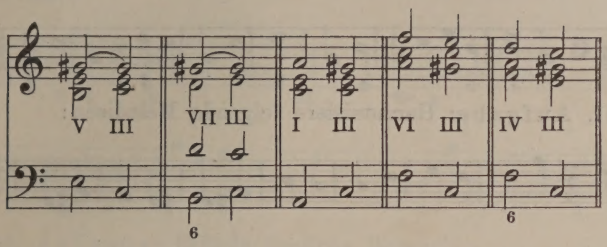


38. Aufgabe: Erfinde eigene Beispiele mit den Akkorden der I, IV, V, VI und II in Moll!

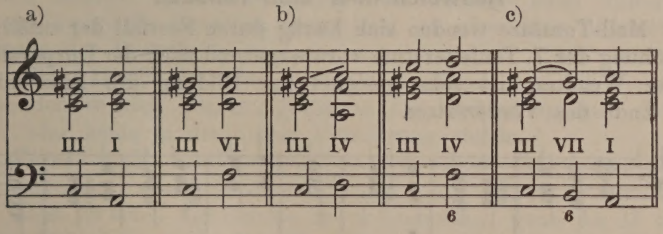
§ 28.

## Der übermässige Dreiklang der III in Moll.

Dieser sparsam anzuwendende, stark dissonierende Akkord kann angeschlossen werden unter Vorbereitung der übermässigen Quinte an die V, sowie an den Sextakkord der VII, bei freiem Eintritt der Quinte an die I, VI und den Sextakkord der IV.

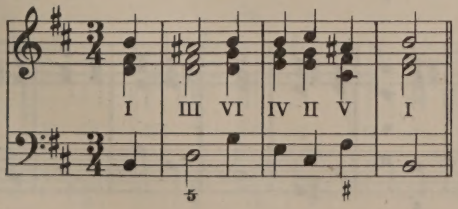



Die übermässige Quinte muss stets einen Halbton steigend aufgelöst werden. Deshalb kann der übermässige Akkord der III fortschreitend nur in die Dreiklänge der I, VI und IV geführt werden a). In letzteren als Grundakkord nicht ohne falsche Quinten, diese sind bei Anwendung des Sextakkordes zu vermeiden b). In den Schritt III—I kann später die VII als Sextakkord eingeschoben werden c).

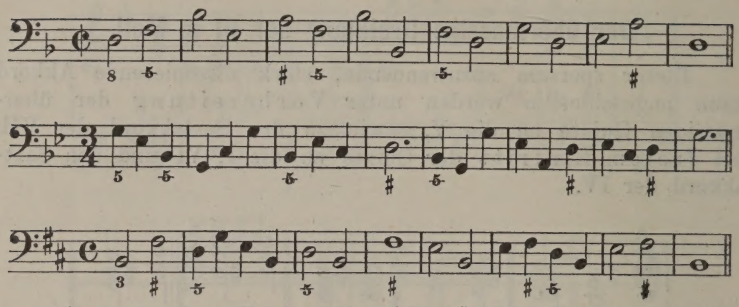



39. Aufgabe: Führe die Kadenz I—III—VI—IV—II—V—I in verschiedenen Takt- und Tonarten aus.

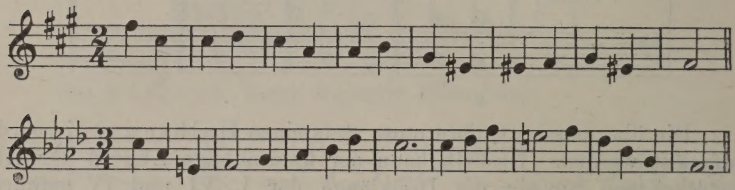
Beispiel:



40. Aufgabe: Setze folgende Bässe aus:



41. Aufgabe: Harmonisiere folgende Melodieen:

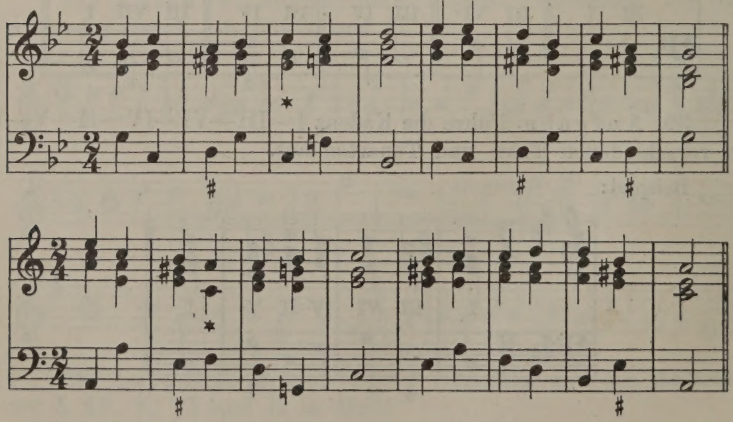


42. Aufgabe: Erfinde selbst Beispiele mit den Akkorden der I, IV, V, VI, II und III in Moll.

§ 29.

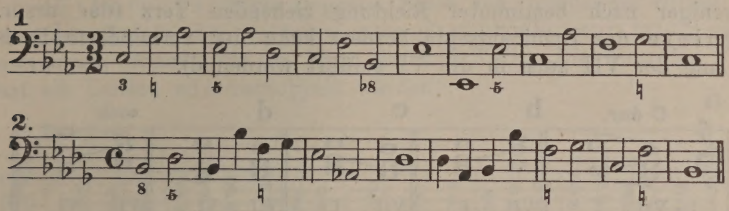
## Ausweichender Moll-Tonsatz.

Moll-Tonsätze wenden sich häufig durch Fortfall der zufälligen Erhöhung der 7. Tonleiterstufe vorübergehend nach der Durparallele. Diese Wendung ist sehr geeignet zur Bildung des Einschnittes am Ende des Vordersatzes.



Während im ersten Beispiel bei * die IV von G moll als II von B dur aufgefasst den Wechsel der Tonart einleitet, geschieht dieses im zweiten Beispiel durch Auffassung der VI von A moll als IV von C dur. Im ersten Beispiel kann der Anfang des Nachsatzes noch als zur Durtonart gehörig angesehen werden, während das zweite Beispiel sofort nach dem Einschnitt die ursprüngliche Molltonart durch die V wieder aufnimmt.

43. Aufgabe: Setze die folgenden Bässe mit ausweichender Tonart aus:




44. Aufgabe: Erfinde ähnliche Beispiele!

---

§ 30.

## Anwendung des Sextakkordes in Dur und Moll.

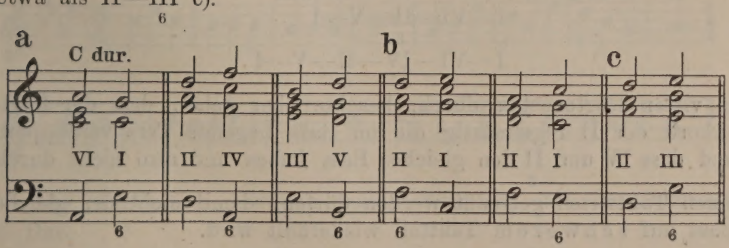
A) in Dur.

Der Sextakkord klingt unbestimmter als der Grundakkord, er soll deshalb nicht am Anfang oder Schluss eines Tonsatzes stehen, innerhalb derselben ermöglicht er aber eine fliessendere Führung der Bassstimme.

Alle Akkorde, welche in der Grundform gut mit einander verbunden werden können, gestatten die Verbindung auch, wenn einer oder beide in der ersten Umkehrung stehen.

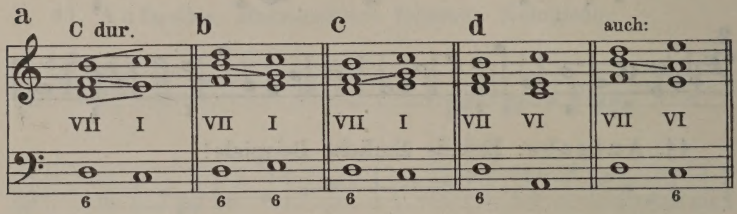
Ferner steht ein Durakkord in der ersten Umkehrung auch sehr gut nach seiner Mollparallele a).

Jetzt ist auch der Schritt II—I brauchbar, wenn die II oder beide Akkorde in der Umkehrung stehen b) auch den Schritt II—III mag man versuchen, wenn man Geschmack daran findet, etwa als II—III c).

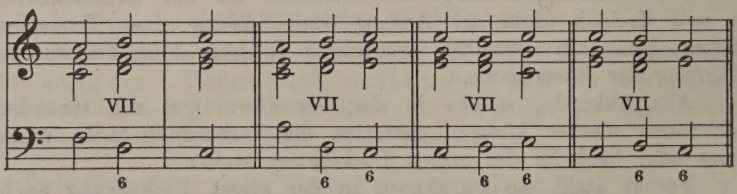


Als Sextakkord kann nun auch der verminderte Dreiklang der VII zur Anwendung gelangen.

Dieser Dreiklang wirkt vermöge seiner Dissonanz oft wie der um den Grundton verkürzte Dominantseptakkord, vertritt diesen und muss aufgelöst werden, der Grundton strebt aufwärts, die Quinte abwärts, die natürliche Auflösung führt in die I a). Wenn der Grundton in einer Mittelstimme liegt, kann er auch zwei Stufen abwärts zur Quinte der I geführt werden b). In der Mittelstimme kann die Quinte auch steigen c). Vermöge der weniger nach bestimmter Richtung ziehenden Terz (der urspr. Quinte des Dominantseptakkordes) kann der verminderte Dreiklang der VII auch in die VI geführt werden d).




Sehr geeignet ist der verminderte $\underset{6}{\text{VII}}$ zur Begleitung der 7. Tonleiterstufe, auch dadurch ist es möglich, den Schritt der Melodie von der 6. zur 7. Tonleiterstufe zu harmonisieren.




Der $\underset{6}{\text{VII}}$ schliesst sich an alle leitereigenen Dreiklänge gut an, nur nach der V wirkt er schwach. Man setze nicht mehr als 2—3 Sextakkorde nach einander.

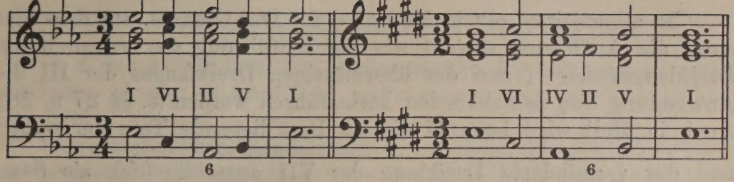
45. Aufgabe: Führe die Kadenzen

$$\text{I—VI—}\underset{6}{\text{II}}\text{—V—I}$$

$$\text{I—VI—IV—}\underset{6}{\text{II}}\text{—V—I}$$

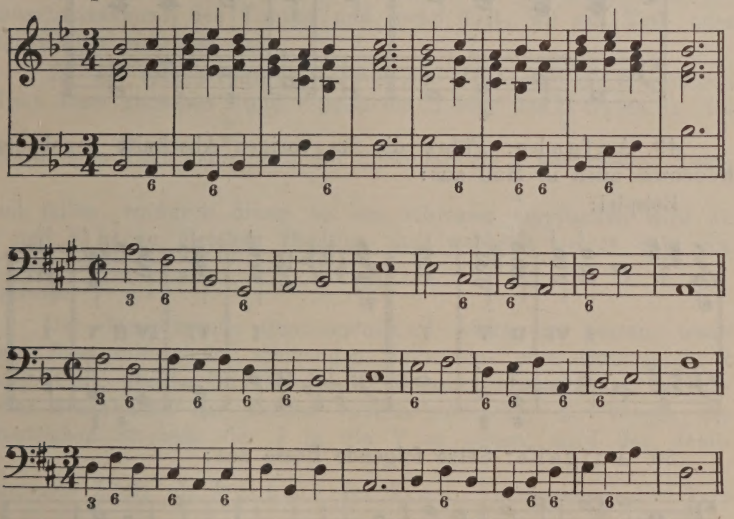
in vielen Durtonarten durch, beachte aber dabei, dass der Sextakkord der II regelmässig die im Bass liegende Terz verdoppelt, und dass IV und $\underset{6}{\text{II}}$ den gleichen Bass haben und also nicht durch einen Taktstrich getrennt werden dürfen, damit nicht der gleiche Bass auf schwerem Taktteil wiederholt wird.

Beispiel:

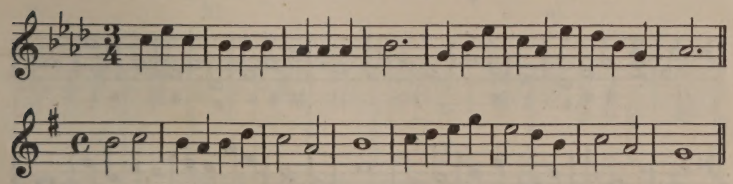



46. Aufgabe: Setze folgende Bässe aus. Verdopple Grundton oder Quinte der vorkommenden Sextakkorde, nur bei ganz besonderem Grunde die im Bass liegende Terz. Die Terz der V darf als Leitton nie verdoppelt werden!

Beispiel:



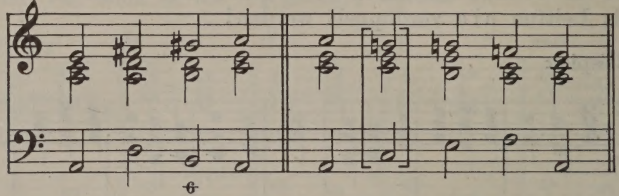
47. Aufgabe: Harmonisiere folgende Melodieen:



48. Aufgabe: Erfinde selbst Beispiele mit Sextakkorden in Dur.

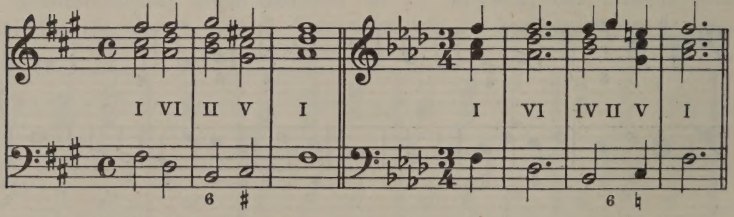
### B. Anwendung des Sextakkordes in Moll.

Im allgemeinen gilt in Moll alles für Dur Gesagte, nur dass hier auch die Auflösung sowohl wie die Einführung des verminderten Dreiklanges der II und des übermässigen Dreiklanges der III die Anwendung von Sextakkorden herbeiführen werden (s. §§ 27 u. 28). Auch in Moll wird beim II die im Bass liegende Terz verdoppelt und der verminderte Dreiklang der VII ausschliesslich als Sextakkord mit verdoppelter Terz oder Quinte gebraucht. (§§ 27 und 28!) Seine Anwendung ermöglicht die Begleitung einer Mollmelodie, die nach der melodischen Tonleiter gebildet ist:

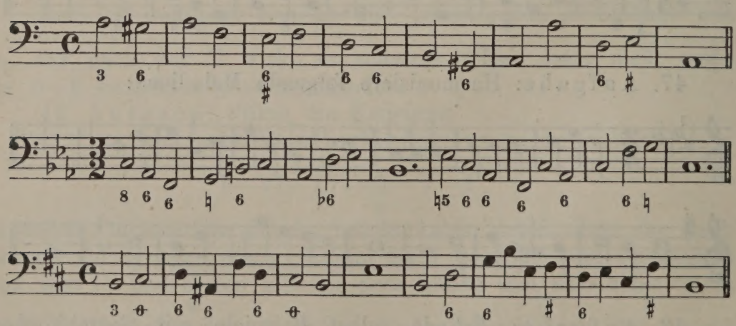


49. Aufgabe: Führe die im vorigen Abschnitt gegebenen Kadenzen auch in Moll aus:

Beispiel:




50. Aufgabe: Setze folgende Bässe aus:



51. Aufgabe: Erfinde eigne Beispiele mit Sextakkorden in Moll!

§ 31.

## Anwendung des Quartsextakkordes.

Bei der Anwendung des Quartsextakkordes hat man zu unterscheiden, ob der Akkord auf schweren oder leichten Taktteil fällt.

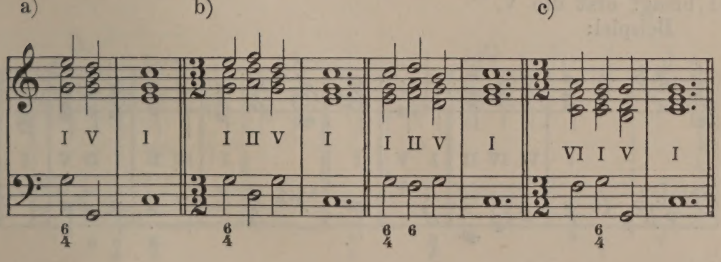
Im ersteren Falle handelt es sich um einen dominierenden, im letzteren Falle um einen durchgehenden Quartsextakkord.

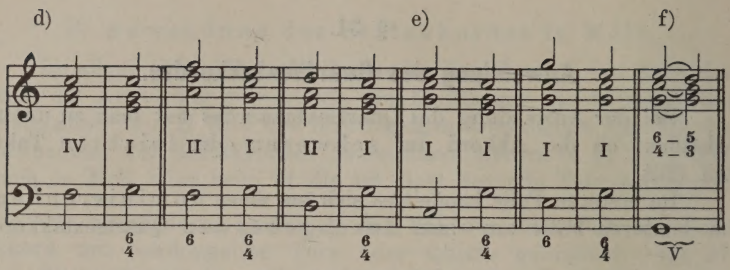
### A. Der dominierende Quartsextakkord.

Ein Quartsextakkord auf schwerem Taktteil hat fast immer das Streben, einen Abschluss herbeizuführen. Daher eignet sich zur Anwendung auf schwerem Taktteil im allgemeinen nur der Quartsextakkord der Tonika und zwar dort, wo ein Teil- oder Endschluss eintreten soll.

Er hat seinen Platz stets vor der V a), nur im dreiteiligen Takt kann zwischen I und V noch die II oder der $\frac{\text{II}}{6}$ treten b). Im dreiteiligen Takt kann auch der dominierende $\frac{\text{I}}{4}$ auf zweiten Taktteil fallen, wodurch dieser als ein schwerer empfunden wird c). $\frac{\text{I}}{4}$ und V haben gleichen Basston, man wechselt wo es geht die Oktave.

Der dominierende Quartsextakkord wirkt am besten, wenn sein Bass mit einem steigenden Sekunden- oder Quartenschritt eintritt d), andere Einführungen z. B. aus vorangehendem Grund- oder Sextakkord der Tonika wirken schwächer e). Wegen des deutlichen Strebens der $\frac{\text{I}}{4}$ in die V zu gehen, wird der dominierende $\frac{\text{I}}{4}$ oft als Vorhalt der V d. i. Verzögerung der Terz und Quinte der V durch akkordfremde Töne (s. § 51 angesehen f).






52. Aufgabe: Führe folgende Formeln:

I—IV— | I—V | —I

I—II— | I—V— | I

I—II— | I—V— | I

I—VI—IV—II— | I—V | —I,

nur im dreiteiligen Takte: I—IV | —I—II—V | —I

I—IV | —I—II—V | —I

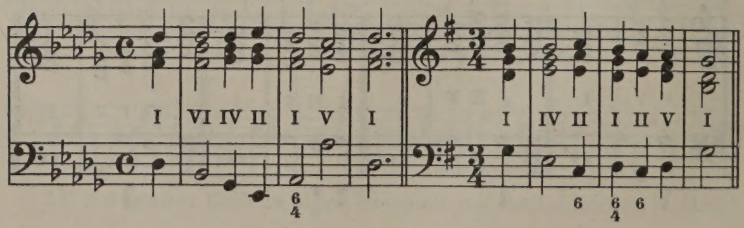
I—VI—IV—II | —I—II—V | —I

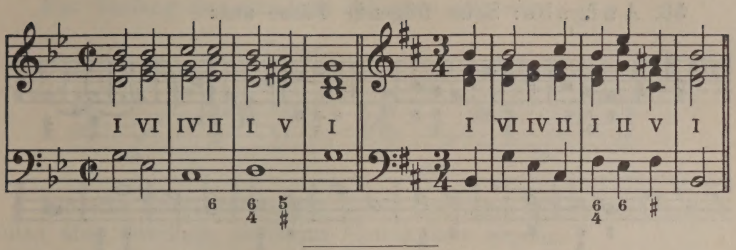
I—VI—IV | —II—I—V | —I

in verschiedenen Taktarten in Dur und Moll aus! Verdopple stets die Quinte des dominierenden I! Beachte, dass die Formeln, in welchen die II oder der II dem dominierenden I vorangeht, nicht in der Quintlage ausgeführt werden können wegen falscher Parallelen.

In der Mollkadenz II—I—V ist der I als eingeschobener Akkord zu betrachten, die eigentliche Auflösung der dissonierenden II bringt erst die V.

Beispiel:



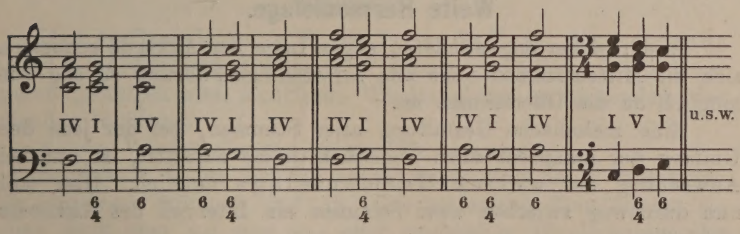



### B. Der durchgehende Quartsextakkord.

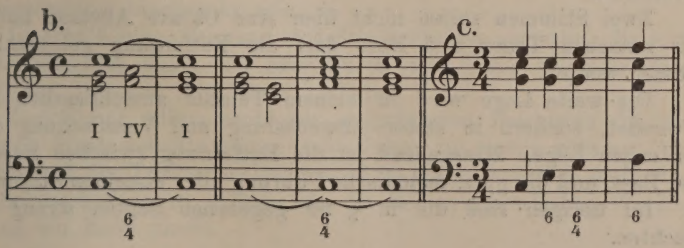
Als auf leichtem Taktteil durchgehende Akkorde gelangen hauptsächlich die Quartsextakkorde der I und V, seltener diejenigen anderer Stufen zur Anwendung.

Der durchgehende $\overset{6}{4}$ I steht zwischen der IV und ihrer Wiederholung, der durchgehende $\overset{6}{4}$ V zwischen der I und ihrer Wiederholung. Die einschliessenden Akkorde können in der Grundform oder ersten Umkehrung stehen, wesentlich ist nur die stufenweise Bewegung des Basses a). Auch bei liegendem Bass können Quartsextakkorde durchgehen, hier auch auf schwerem Taktteil b). Häufig findet sich ein Quartsextakkord auf leichtem Taktteil bei Wiederholung desselben Akkordes c).

a.

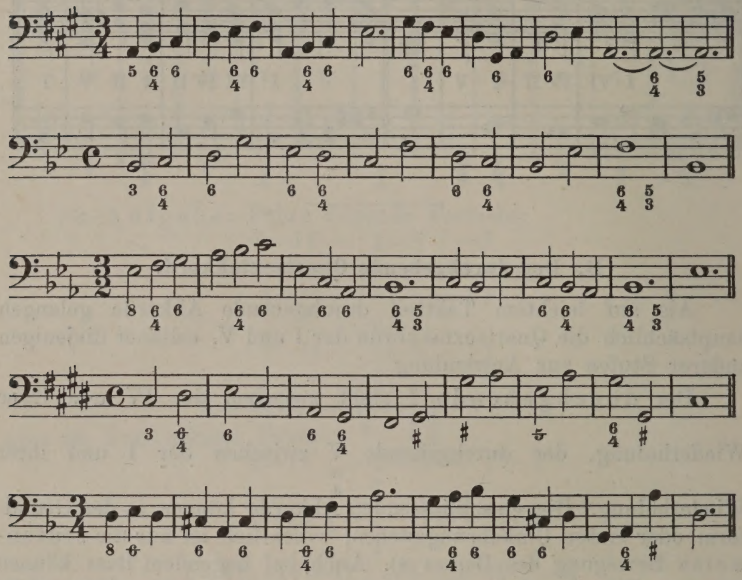



b.




c.

53. Aufgabe: Setze folgende Bässe aus:



54. Aufgabe: Erfinde selbst ähnliche Beispiele!

§ 32.

## Weite Harmonielage.

In der bisher angewendeten engen Lage der Akkorde schliessen sich die Mittelstimmen ohne alle selbständige Führung so eng wie möglich an die Oberstimme an.

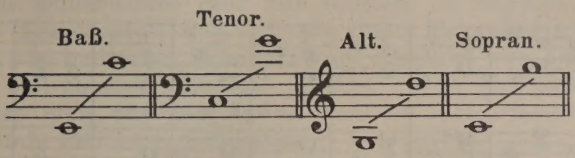
Eine melodische Gestaltung aller Stimmen, bei der jede den Umfang der entsprechenden Menschenstimme ausnutzt, ist nur bei Anwendung der weiten Harmonielage möglich. Hier soll nun durchweg zwischen zwei Stimmen ein Intervall des Akkordes ausbleiben.

Zwei Stimmen sollen nicht über eine Oktave Abstand haben, nur zwischen Tenor und Bass darf die Entfernung gelegentlich grösser werden.

Die weite Lage wird in keinem Tonsatz ausschliesslich angewendet, sondern in steter Abwechslung und Vermischung mit der engen Lage. Massgebend ist die Entfernung zwischen Sopran und Bass, und die gute, melodische Führung aller einzelnen Stimmen.

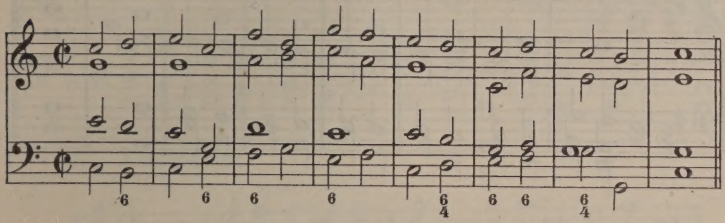
Im übrigen sind die in § 20 gegebenen Regeln streng zu beachten.

Der Umfang der einzelnen Stimmen soll sein:




Einzelne Überschreitungen dieses Umfanges mögen vorkommen, sollen aber durchaus nicht zur Gewohnheit werden.

Beispiel in weiter Lage:



Beachte in diesem Beispiel die verschiedenen Intervallverdopplungen, die durchweg in der besseren Führung der einzelnen Stimmen ihren Grund haben!

55. Aufgabe: Setze viele früher gearbeitete Beispiele aus der engen Lage in die weite um!

## § 33.

## Sequenzen.

Manche Bassschritte, z. B. die fallende Terz, die steigende Quarte (oder fallende Quinte) und daraus zusammengesetzte Bassfiguren gestatten eine mehrfache Wiederholung in steigender oder fallender Richtung.

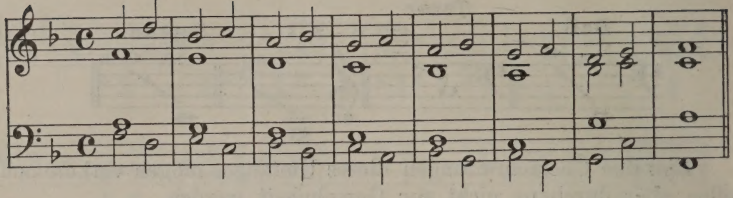
Solche Wiederholungen heissen Sequenzen.

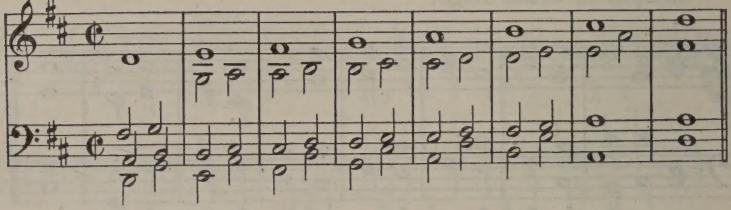
Sequenzen finden sich in mannigfacher stets neuer Verzierung der einzelnen Stimmen fast in allen grösseren Tonstücken, sie sollen dann aber auf eine ein- oder zweimalige Wiederholung des Musterschrittes beschränkt sein.

Innerhalb einer Sequenz sind Stimmschritte gestattet, die man sonst vermeiden muss, die aber durch den streng symmetrischen Gang der Stimmen ihre Härte verlieren.

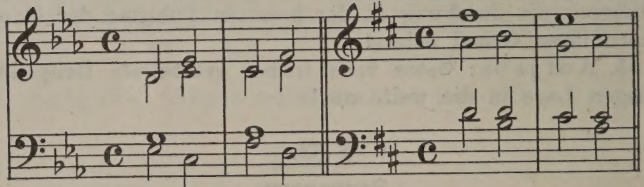
Zur Übung führe nach den ausgeführten Beispielen die gegebenen Musterschritte durch acht Takte zu einem völligen Abschluss auf der Tonika, wobei besonders auf rechtzeitige Anfügung der Schlusskadenz zu achten ist, die der symmetrischen Wiederholung ein Ende macht.

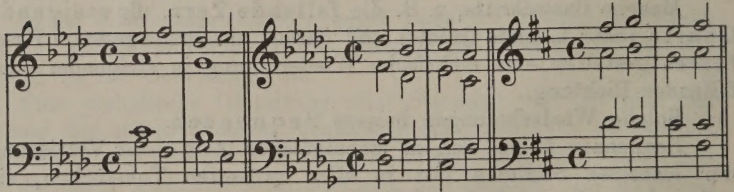
**A. Sequenzen in Dur.**

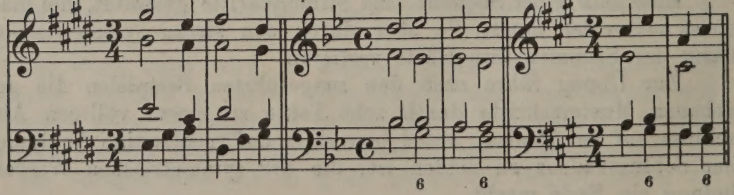




56. Aufgabe:



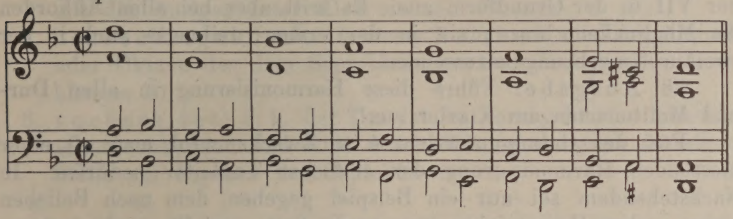




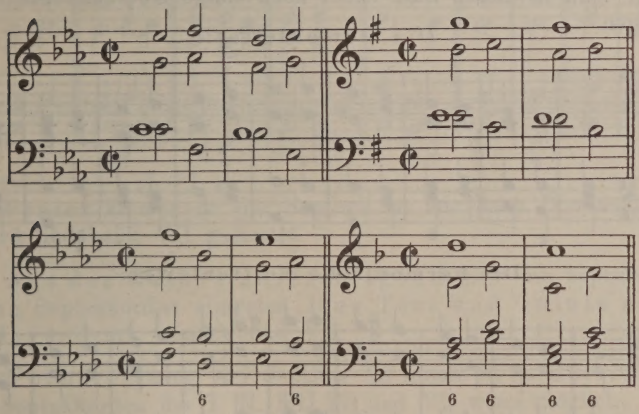
### B. Sequenzen in Moll.

In Mollsequenzen lässt man meistens die zufällige Erhöhung der 7. Tonleiterstufe weg, um die vielen übermässigen Intervallschritte zu vermeiden, dann entstehen allerdings nur Akkorde, die auch die parallele Durtonart besitzt. Der Mollcharakter der Sequenz muss aus dem Anfang und der mit erhöhter 7. Tonleiterstufe gebildeten Schlusskadenz hervorgehen.

Beispiel:



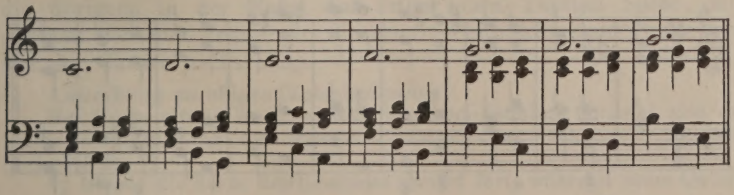
57. Aufgabe:

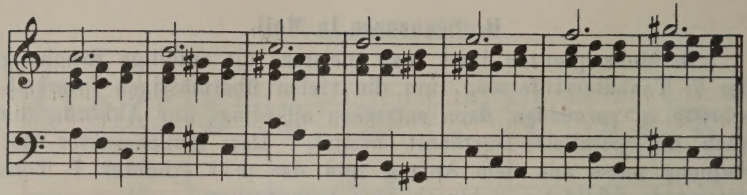



§ 34.

## Harmonisierung der Tonleiter.

Jeder Ton kann mit den drei Akkorden harmonisiert werden, denen er als Grundton, Terz oder Quinte angehört.



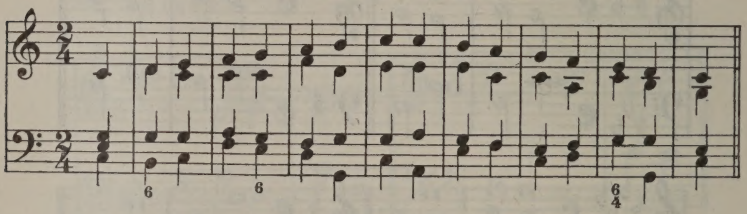


Für die praktische Anwendung scheidet hiervon der Akkord der VII in der Grundform aus. Es tritt aber bei allen Akkorden die Möglichkeit hinzu, sie in der ersten, teilweise auch in der zweiten Umkehrung anzuwenden.

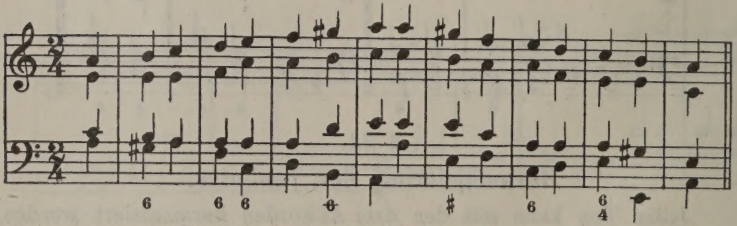
58. Aufgabe: Führe diese Harmonisierung in allen Dur- und Molltonarten am Klavier aus!

Für den Gesangunterricht u. a. Zwecke wird man oft einer fliessenden Harmonisierung der einfachen Tonleiter bedürfen. In Nachstehendem sei nur ein Beispiel gegeben, dem nach Belieben einige andere Harmonisierungen an die Seite gestellt werden mögen. Später sind in diesen Satz leicht noch einige Septakkorde nachzutragen.

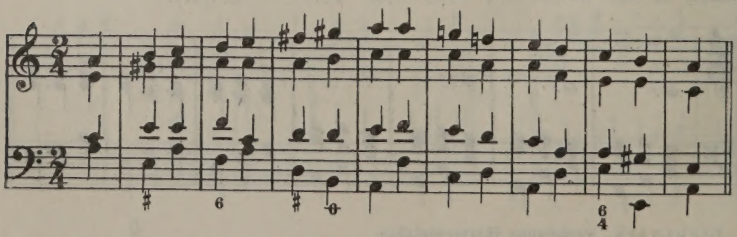
Die Durtonleiter:



Die harmonische Molltonleiter:



Die melodische Molltonleiter:



§ 35.

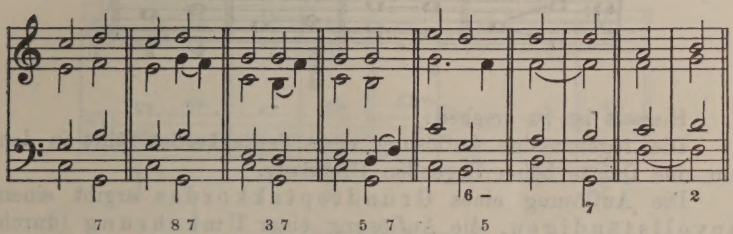
## Einführung und Auflösung der Septakkorde.

Alle Septakkorde erfordern nicht nur eine genaue Auflösung, sondern auch Aufmerksamkeit bei der Einführung des dissonierenden Intervalles, der Septime.

Der Eintritt der Septime kann auf dreifache Art erfolgen:

1. frei d. h. die Septime tritt an beliebiger Stelle zusammen mit den übrigen Intervallen ein a);
2. nachschlagend mit kürzerem Notenwert aus Terz, Quinte oder Oktave des dem Septakkord zu Grunde liegenden Dreiklanges b);
3. vorbereitet, d. h. der Ton ist im vorangehenden Akkorde schon vorhanden und wird durch Wiederholung an derselben Stelle zur Septime des Septakkordes c).

a) b) c)




Freier Eintritt der Septime ist nur beim Dominantseptakkord und beim VII gestattet.

Aus der Oktave nachschlagend kann die Septime bei allen Septakkorden eintreten, aus Terz und Quinte nachschlagend nur beim $\overset{7}{V}$ und $\overset{7}{VII}$.

Vorbereitung der Septime ist somit erforderlich bei den Septakkorden der I, II, III, IV und VI, wenn möglich, wird sie auch bei den Septakkorden der V und VII ausgeführt. Es ist also zu bemerken: Septakkorde, deren Septime vorbereitet werden muss, können nur an solche Akkorde angeschlossen werden, die den vorzubereitenden Ton schon enthalten.

Die Nebenseptakkorde mit grosser Septime sollen stets, die übrigens in der Regel auf schweren Taktteil fallen, abgesehen von den Fällen, wo die Septime mit kürzerem Notenwert aus der Oktave nachschlägt.

Anmerkung zu obigen Notenbeispielen:

Bei Vorbereitung einer im Bass liegenden Septime entsteht eine erlaubte Wiederholung des gleichen Basstones auf schwerem Taktteil (Beispiel c).

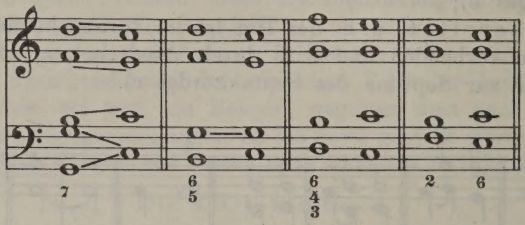
$^{6}_{5}$ heisst: die Sexte des Basstones dauert fort, während seine Quinte

hinzukommt. Diese Bezifferung tritt also ein, wenn aus einem mit 6 bezifferten Dreiklange in der ersten Umkehrung später ein mit $\frac{6}{5}$ zu bezifferner Septakkord in der ersten Umkehrung wird.

---

Für die Auflösung der Septakkorde gilt folgende Hauptregel: Liegt der Grundton im Bass so steigt er eine Quarte, oder fällt eine Quinte. Liegt er nicht im Bass, so wird er auf derselben Stelle wiederholt.

Die Terz steigt eine Stufe,
die Quinte fällt eine Stufe,
die Septime fällt eine Stufe.



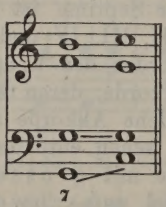

Hieraus ist zu ersehen:

Die regelmässige Auflösung eines Septakkordes führt in den um eine Quarte höher liegenden Dreiklang.

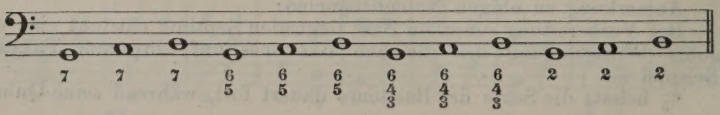
Die Auflösung eines Grundseptakkordes ergibt einen unvollständigen, die Auflösung einer Umkehrung (durch Wiederholung des Grundtons an derselben Stelle) einen vollständigen Dreiklang.

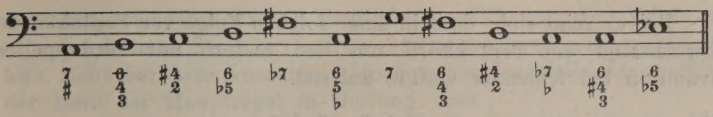
Ein Sekundakkord löst sich in einen Sextakkord auf.

Um auch bei Auflösung eines Grundseptakkordes einen vollständigen Dreiklang zu erhalten, lässt man die Quinte des Septakkordes aus und verdoppelt seinen Grundton.




59. Aufgabe: Setze folgende bezifferten Bässe zu vierstimmigen Septakkorden aus und löse diese sogleich auf!

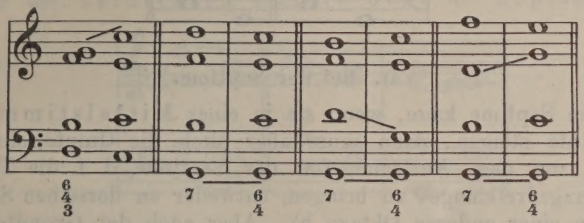




Bei allen Intervallen der Septakkorde kommen Ausnahmen von der Auflösungsregel vor.

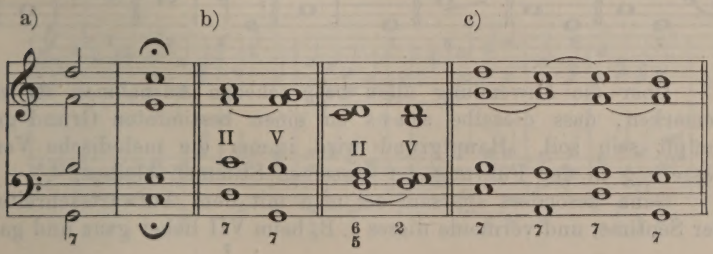
**A. Beim Grundton.**

Auch in Umkehrungen kann der Grundton eine Quarte steigen a). Er kann auch bei Grundseptakkorden liegen bleiben, es entsteht ein Quartsextakkord. Soll dessen Quinte verdoppelt sein, so muss die Quinte des Septakkordes eine Quarte aufwärts oder eine Quinte abwärts geführt werden b).



**B. Bei der Terz.**

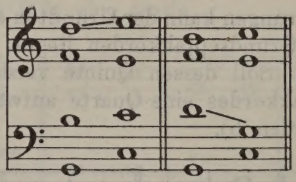
Die Terz kann, wenn sie in einer Mittelstimme liegt, zwei Stufen abwärts in die Quinte des Auflösungsdreiklanges geführt werden a). Diese Ausnahme findet sich häufig in Kadenzen, wenn die Auflösung eines Grundseptakkordes einen vollständigen Dreiklang ergeben soll. Ferner kann die Terz statt eine Stufe zu steigen an derselben Stelle liegen bleiben, dadurch entsteht bei Auflösung des Septakkordes wieder ein neuer Septakkord. Diese Ausnahme findet sich viel bei der Verbindung II—V b), sonst nur wenn mehrere Septakkorde sequenzmässig auf einander folgen sollen c).



Bei c) zeigt sich, dass in einer solchen Folge von Septakkorden abwechselnd ein Septakkord um den andern mit verdoppeltem Grundton bei fehlender Quinte auftritt.

### C. Bei der Quinte.

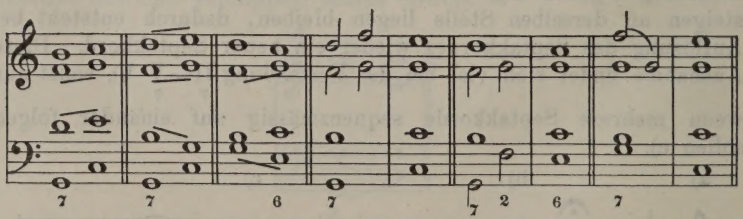
Die Quinte kann auch eine Stufe in die Terz des Auflösungsdreiklanges steigen: sie kann wie schon beim Grundton erwähnt auch eine Quarte auf- oder eine Quinte abwärts in die Quinte des Auflösungsdreiklanges gehen.



### D. Bei der Septime.

Die Septime kann, wenn sie in einer Mittelstimme liegt, eine Stufe steigen, dann muss aber auch die Quinte eine Stufe steigen um dem Auflösungston der Septime, d. i. die Terz des Auflösungsdreiklanges zu bringen, entweder an derselben Stelle a), oder in einer anderen Oktave b). Aber auch der Grundton kann durch einen Terzenschritt abwärts den Auflösungston der Septime bringen, wenn diese eine Stufe steigt c).

Ferner kann die Septime aus einer Stimme in die andere übergehen und dann in dieser aufgelöst werden d). Auch kann die Auflösung durch Einschiebung eines andern Akkordtones verzögert werden e).

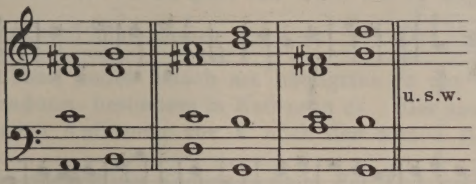



Über die Anwendung aller besprochenen Ausnahmen ist zu bemerken, dass dieselbe stets an einen bestimmten Grund geknüpft sein soll. Hauptgrund wird immer die melodische Verbesserung in der Führung der einzelnen Stimmen bleiben.

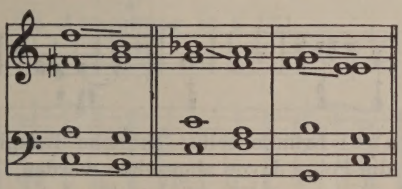
Ganz besonders sparsam sei man mit dem Aufwärtsschreiten der Septime, und vermeide dieses z. B. beim VII lieber ganz und gar.

Am wenigsten Zwang liegt für die Führung der Quinte vor. Im freieren Tonsatz (Instrumentalsatz) können noch mancherlei, hier nicht berührte Ausnahmen vorkommen, es bleibt dann oft nur der Kern der Hauptregel in Geltung, dass

„ein Septakkord sich auflöst in den um eine Quarte höher liegenden Dreiklang".




Zu vermeiden ist aber auf alle Fälle der oft nahe liegende Fehler der verdeckten Oktave über die Septime:

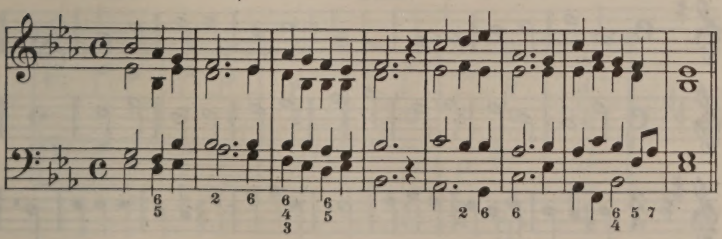


§ 36.

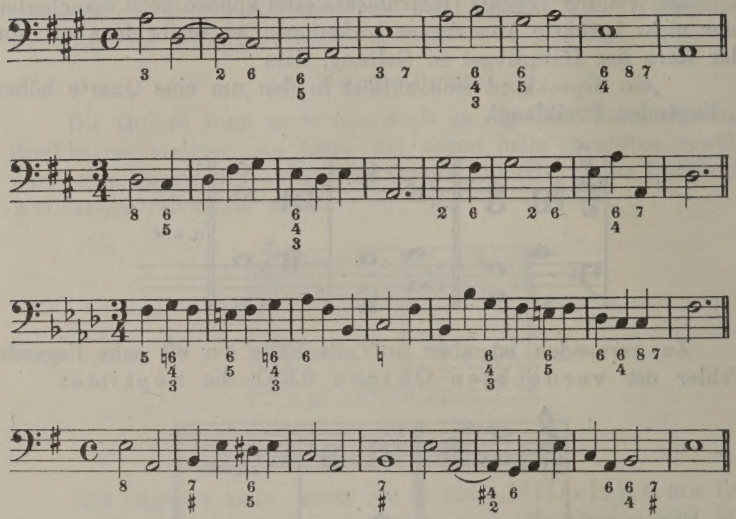
## Anwendung des Dominantseptakkordes in Dur und Moll.

Der $V_7$ löst sich zur I. Er ist in Grundform und Umkehrung gleich gut verwendbar und kann daher ohne Schaden verhältnismässig häufig angewendet werden. Er ist an alle leitereignen Dreiklänge anzuschliessen. Man lege die Septime nicht zu häufig in die Oberstimme, wenigstens nicht bei Grundseptakkorden, bei der ersten Umkehrung wirkt die Septime in der Oberstimme gut.

Beispiel mit dem $V_7$:



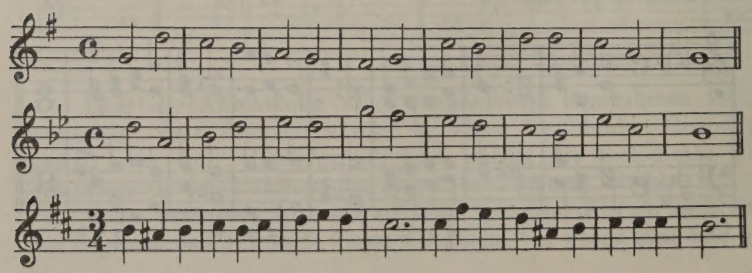
60. Aufgabe: Setze folgende Bässe aus!



61. Aufgabe: Erfinde selbst ähnliche Beispiele!

Es ist für die Folge davon abgesehen worden, Melodieaufgaben zur Harmoniesierung zu stellen, da im allgemeinen aus der Melodie wenig auf die Anwendung der gerade vorliegenden Akkorde geschlossen werden kann. Für eine Harmonisierung gegebener Melodien mit Septakkorden wäre daran zu erinnern, dass bei beabsichtigter Anwendung derselben selbstverständlich darauf zu achten ist, ob der Melodieton, welcher auf den mit einem Septakkord zu harmonisierenden folgt, sich mit den Auflösungsgesetzen des Septakkordes in Einklang bringen lässt. Bei den nachfolgend gegebenen Melodien möge der Dominantseptakkord so oft zur Anwendung gelangen, als ein Melodieton unter Rücksicht auf den folgenden, die Auffassung als Grundton, Terz, Quinte oder Septime des Dominantseptakkordes zulässt.

62. Aufgabe.

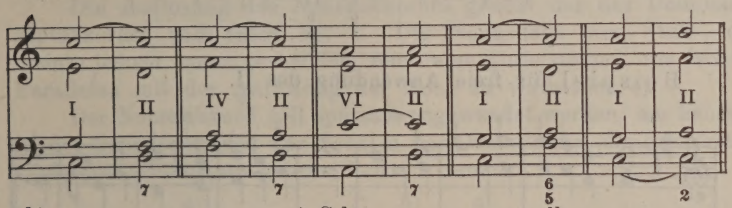


§ 37.

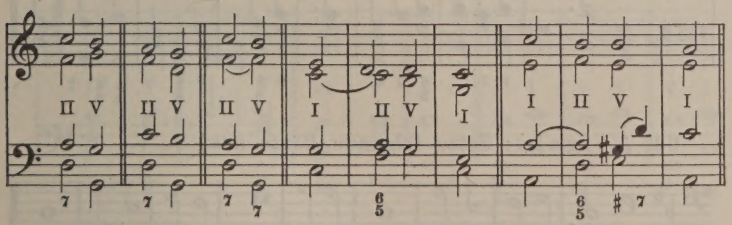
## Der Nebenseptakkord der II.

Der $\overset{7}{\text{II}}$ wird unter Vorbereitung seiner Septime angeschlossen an die Dreiklänge der I, IV und VI a). Seine Auflösung führt in die V. Dabei lässt man gern die Terz des $\overset{7}{\text{II}}$ liegen, sodass die V als Septakkord ohne Quinte erscheint b). Der $\overset{7}{\text{II}}$ ist in allen Formen brauchbar, findet jedoch am häufigsten in der ersten Umkehrung Anwendung, besonders in Kadenzen c). Hier kann zwischen den $\overset{7}{\text{II}}$ und seine Auflösung zur V noch der dom. $\overset{6}{\underset{4}{\text{I}}}$ eingeschoben werden d). In dreiteiligen Kadenzen kann der $\overset{7}{\text{II}}$ oder $\overset{6}{\underset{5}{\text{II}}}$ auch auf zweitem Taktteil nach dem $\overset{6}{\underset{4}{\text{I}}}$ stehen e). Über eine besondere Auffassung des $\overset{6}{\underset{5}{\text{II}}}$ s. die Anmerkung in § 16!

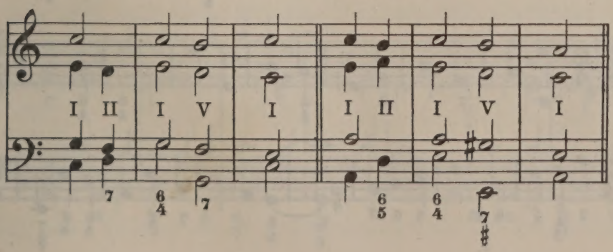
a)



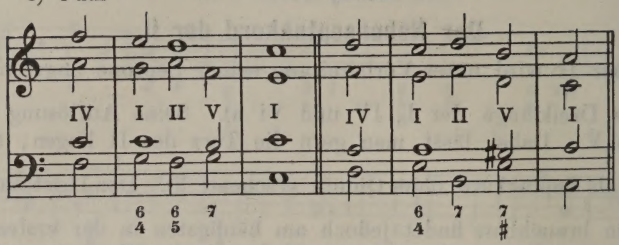

b) c) C dur a moll




d) C dur a moll



e) C dur a moll




63. Aufgabe: Führe nachstehende Kadenzenformeln in vielen Dur- und Molltonarten aus!

I—IV—II—V—I

I—VI—II—V—I

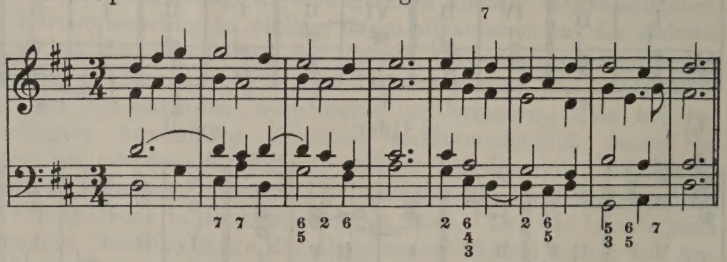
I—II—I—V—I

Nur im dreiteiligen Takt:

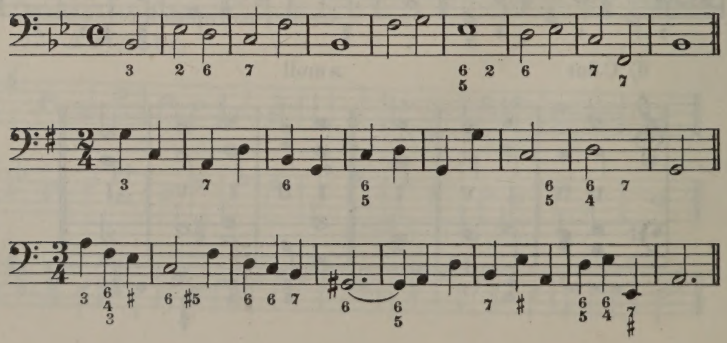
I—VI—IV | —I—II—V | —I

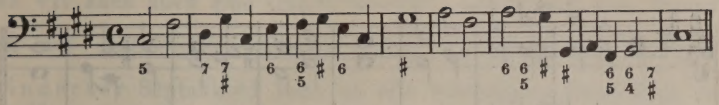
---

Beispiel für freie Anwendung des II.



64. Aufgabe: Setze folgende Bässe aus!





65. Aufgabe: Erfinde selbst ähnliche Beispiele!

§ 38.

## Der Hauptnonenakkord und der Septakkord der VII.

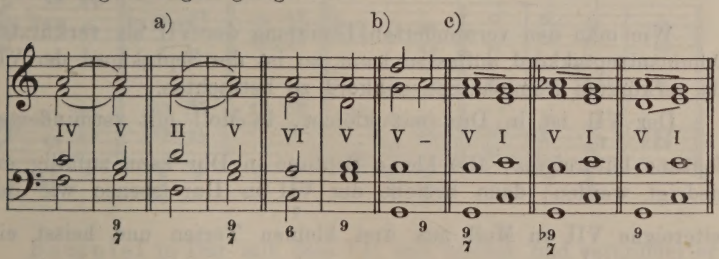
(Vgl. § 19!)

Leitereigen findet sich in Dur der grosse, in Moll der kleine Nonenakkord. Durch Erniedrigung der None kann auch in Dur der kleine Nonenakkord gebildet und angewendet werden.

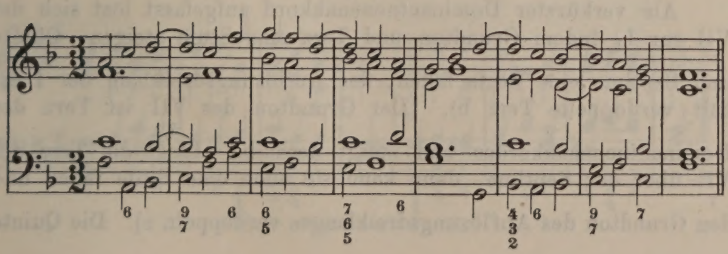
Die grosse None muss vorbereitet werden, wenn möglich auch die Septime a). Die kleine None kann frei eintreten. Bei vorbereitetem Grundton kann auch die grosse None frei eintreten b). Der Nonenakkord soll, abgesehen von dem unter b) gegebenen Eintritt, auf schweren Taktteil fallen.

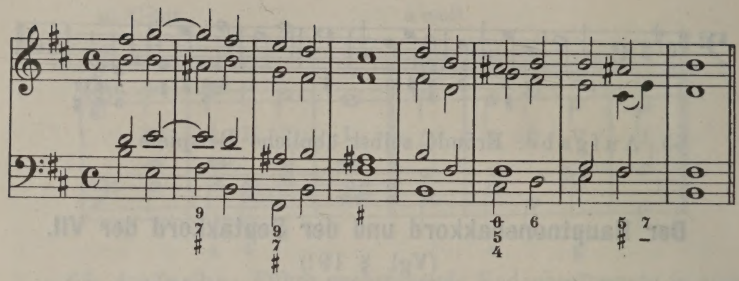
Die Auflösung des Nonenakkordes gleicht der des Dominantseptakkordes und führt zur I. Die None fällt eine Stufe, die Quinte jedoch, wenn vorhanden, muss eine Stufe steigen, um falsche Parallelen mit der Auflösung der None zu vermeiden c).

Der Nonenakkord soll sparsam angewendet werden, am liebsten in der Grundform mit der None in der Oberstimme, die drei ersten Umkehrungen mögen gelegentlich vorkommen.

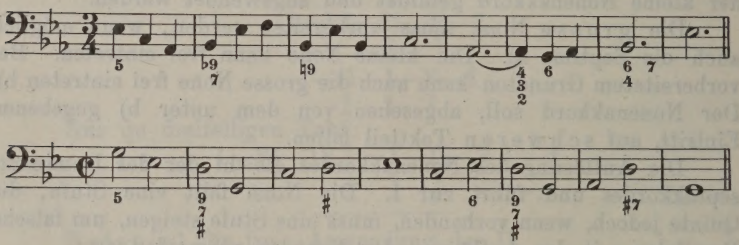



Beispiele mit Anwendung des Nonenakkordes.





66. Aufgabe: Setze folgende Bässe aus!



67. Aufgabe: Erfinde selbst ähnliche Beispiele!

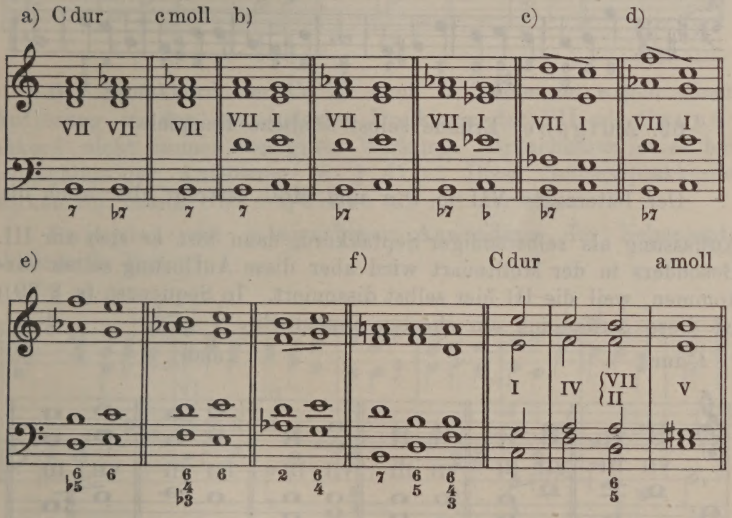
---

Wie man den verminderten Dreiklang der VII als verkürzten Dominantseptakkord auffassen kann, so ist der Septakkord der VII als verkürzter Dominantnonenakkord zu betrachten.

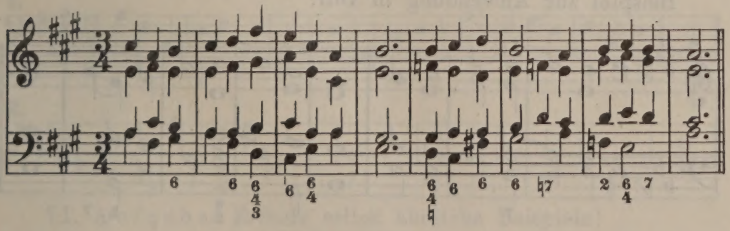
Der $\overset{7}{\text{VII}}$ ist in Dur mit kleiner, in Moll mit verminderter Septime leitereigen. Die kleine Septime in Dur kann zufällig erniedrigt werden, dann besteht der $\overset{7}{\text{VII}}$ in Dur ebenso wie der leitereigne $\overset{7}{\text{VII}}$ in Moll aus drei kleinen Terzen und heisst ein verminderter $\overset{7}{\text{VII}}$ Septakkord a).

Als verkürzter Dominantnonenakkord aufgefasst löst sich der $\overset{7}{\text{VII}}$ zur I, indem Grundton und Terz eine Stufe steigen, Quinte und Septime eine Stufe fallen; der Auflösungsdreiklang der I erhält verdoppelte Terz b). (Der Grundton des $\overset{7}{\text{VII}}$ ist Terz des Dominantnonenakkordes und steigt deshalb.) Liegt die Terz des $\overset{7}{\text{VII}}$ über der Septime, dann kann sie auch eine Stufe fallen und den Grundton des Auflösungsdreiklanges verdoppeln c). Die Quinte

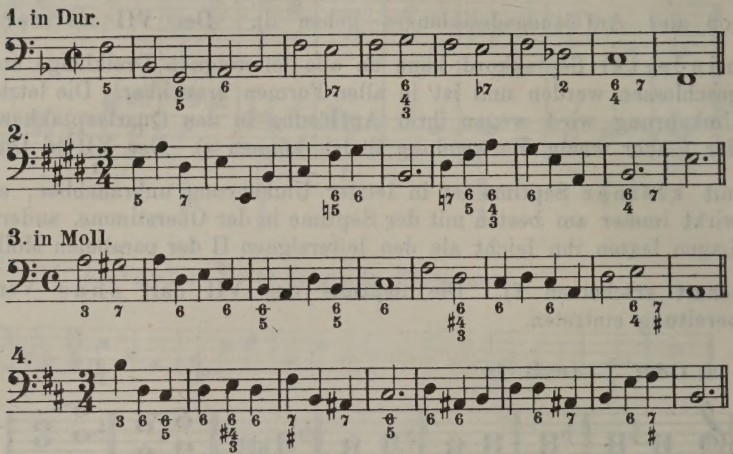
des $\overset{7}{\text{VII}}$ kann auch eine Quarte abwärts, ebenfalls in den Grundton des Auflösungsdreiklanges gehen d). Der $\overset{7}{\text{VII}}$ als verminderter Septakkord kann an alle leitereignen Dreiklänge angeschlossen werden und ist in allen Formen brauchbar. Die letzte Umkehrung wird wegen ihrer Auflösung in den Quartseptakkord der I aber wenig Verwendung finden können e). Der $\overset{7}{\text{VII}}$ in Dur mit kleiner Septime ist in letzter Umkehrung unbrauchbar, er wirkt immer am besten mit der Septime in der Oberstimme, andere Lagen lassen ihn leicht als den leitereignen II der parallelen Molltonart erscheinen f). Die Septime des $\overset{7}{\text{VII}}$ darf ohne Vorbereitung eintreten.




Beispiel in Dur mit dem $\overset{7}{\text{VII}}$ mit kleiner und verminderter Septime, Auflösung zur I.



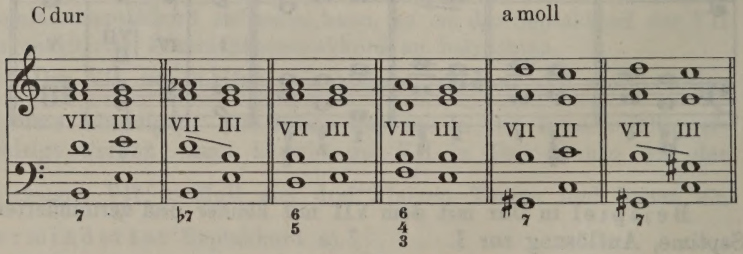
68. Aufgabe: Setze folgende Bässe aus!



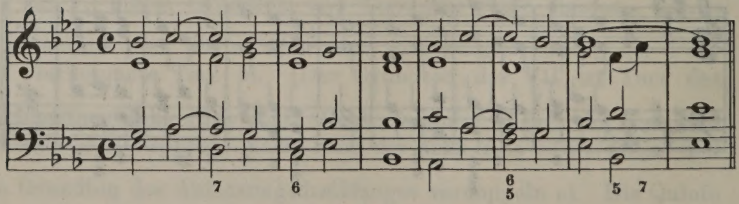

69. Aufgabe: Erfinde selbst ähnliche Beispiele!

---

Der leitereigne VII in Dur und Moll verträgt aber auch die Auffassung als selbständiger Septakkord, dann löst er sich zur III. Besonders in der Molltonart wird aber diese Auflösung selten vorkommen, weil die III hier selbst dissoniert. In Sequenzen (s. § 39!) ist diese Auffassung am ehesten angebracht.




Beispiel zur Anwendung in Dur.

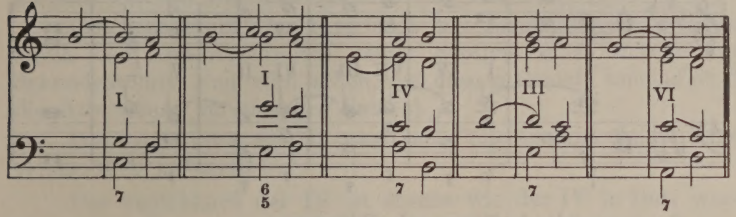


---

§ 39.

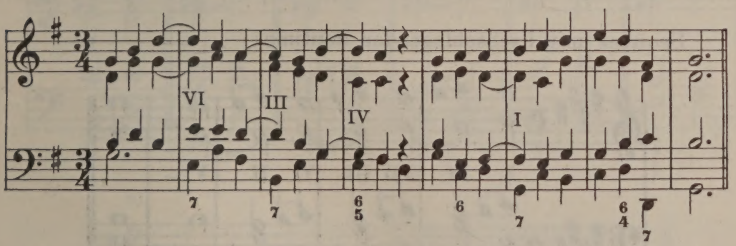
## Die Nebenseptakkorde der I, IV, III und VI in Dur.

Die Septakkorde der I und IV haben grosse, die der III und VI kleine Septime. Alle bedürfen der Vorbereitung auf leichtem Taktteil, sind in der Grundform und ersten Umkehrung am wirkungsvollsten und kommen hauptsächlich in Sequenzen zur Anwendung.

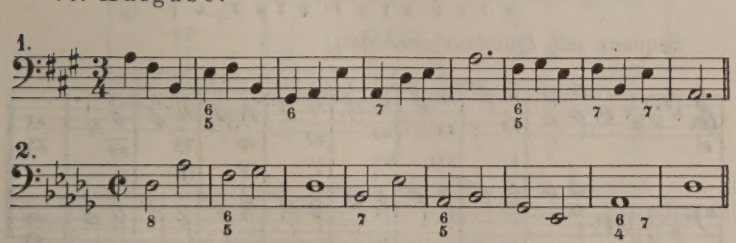



Der Septakkord der IV ist auch in Sequenzen wegen seiner Auflösung in den verminderten Dreiklang der VII als Grundakkord nicht immer von guter Wirkung. Brauchbarer ist er bei trugschlüssiger Auflösung (s. § 41!). Diese Nebenseptakkorde wirken oft besser ohne Quinte als mit derselben.

Beispiel mit gelegentlicher Anwendung der Nebenseptakkorde in Dur.



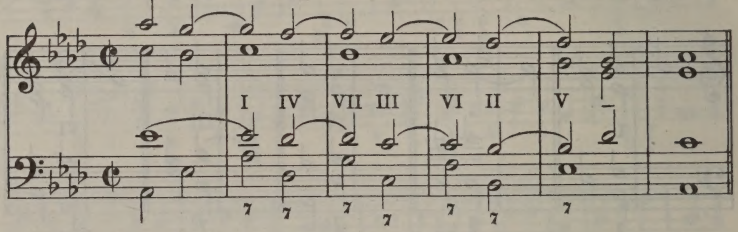

70. Aufgabe:



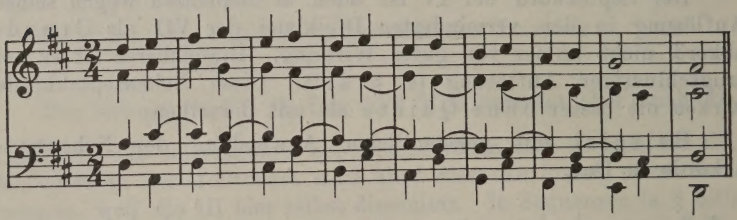

71. Aufgabe: Erfinde selbst ähnliche Beispiele!

72. Aufgabe: Im Nachfolgenden sind verschiedene Verwendungen von Septakkorden in Sequenzen gezeigt, nach deren Muster ohne Schwierigkeit eigene Beispiele anzufertigen sind. Der Anfang ist am besten mit dem Schritt I—V zu machen; durch die V ist dann der I vorbereitet.

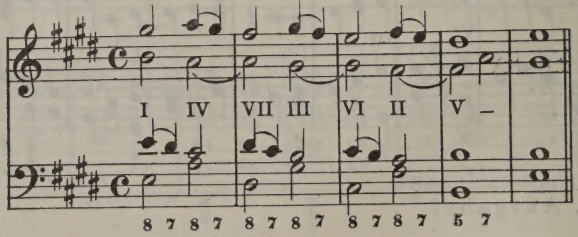
Sequenz mit engster Folge der Septakkorde durch Bindung der Terz:



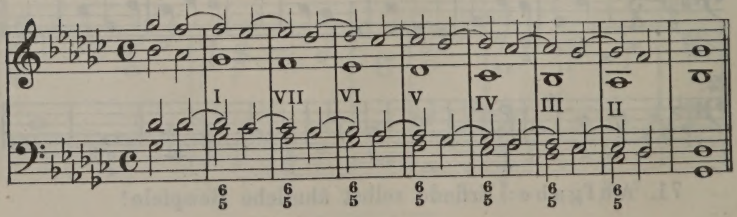

Sequenz mit Auflösungsdreiklängen:



Sequenz mit nachschlagender Septime:




Sequenz mit Quintsextakkorden:



§ 40.

## Die Nebenseptakkorde der I, III, IV und VI in Moll.

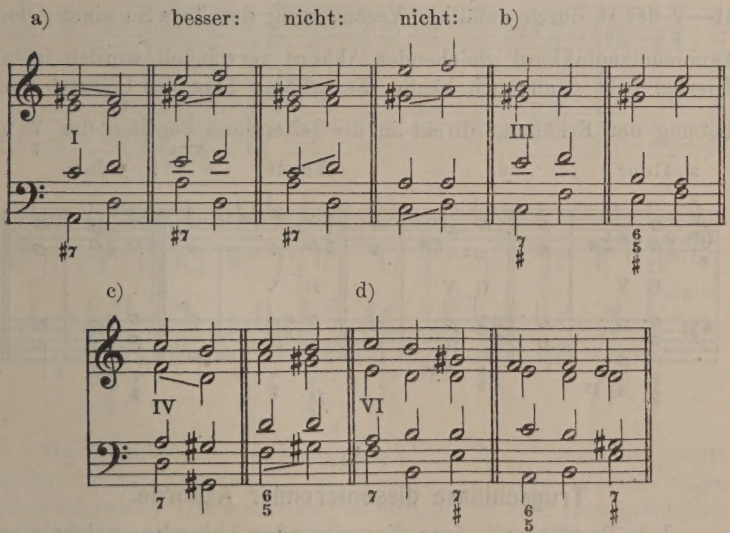
Für diese zum Teil sehr stark dissonierenden Akkorde wird sich nicht häufig Gelegenheit zur Anwendung finden, ausser etwa in Sequenzen, und auch hier führt ihre Verwendung zu sehr harten Stimmschritten, sodass man die Septakkords-Sequenzen in Molltonsätzen meistens ohne die zufällige Erhöhung der 7. Stufe (abgesehen von der Schlusskadenz) bilden wird.

Der Septakkord der I verlangt bei regelmässiger Auflösung durch das Abwärtsschreiten seiner Septime einen übermässigen Sekundenschritt und wird schon aus diesem Grunde unmöglich für die Anwendung im strengen Satz a).

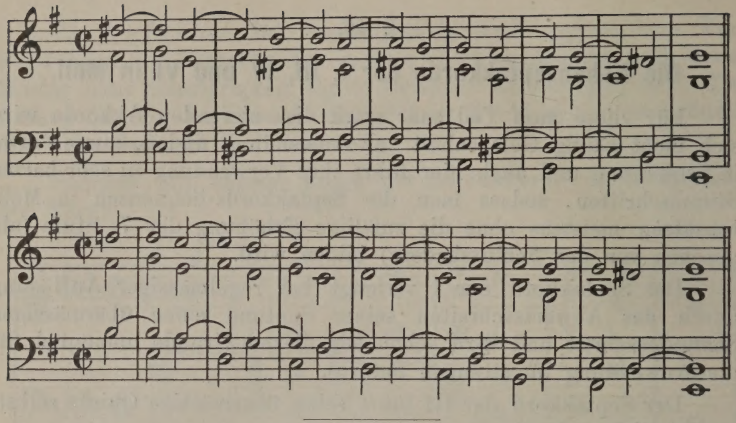
Der Septakkord der III führt seine übermässige Quinte selbstverständlich aufwärts b).

Der Septakkord der IV ist ebenso wie der $\overset{7}{\text{IV}}$ in Dur, wegen seiner Auflösung in die Grundform des verminderten Dreiklanges der VII nur für trugschlüssige Fortführung geeignet (s. § 41!) c).

Der Septakkord der VI kann in der Verbindung $\overset{7}{\text{VI}}$—II—$\overset{7}{\text{V}}$ immerhin vorkommen d).

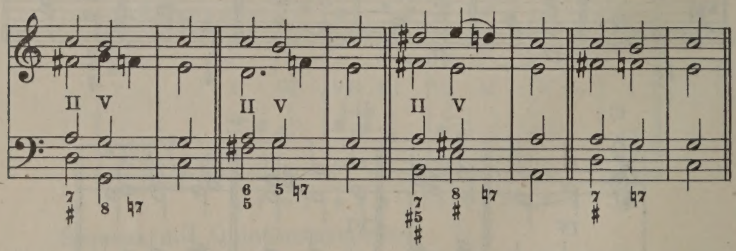



Der Vollständigkeit halber sei noch eine Sequenz mit den leitereignen Mollseptakkorden und dann dasselbe Beispiel unter Weglassung der zufälligen Erhöhung gegeben:



Es mag hier erwähnt werden, dass die im ersten Augenblick gefällig klingenden Sequenzen ausschliesslich aus Dominantseptakkorden für die Anwendung in Tonsätzen verboten sind, da sie in nichtssagender Weise Tonart an Tonart reihen, denn jeder einzelne Dominantseptakkord repräsentiert eine neue Tonart.

Eine erlaubte Sequenz entsteht, wenn bei der Verbindung II—V der II durch zufällige Veränderung der Terz in einen, dem
7 7 7
Dominantseptakkord gleichenden Akkord verwandelt worden ist a). Hierbei geht dann auch häufig die erhöhte Terz des II durch Auf-
7
hebung der Erhöhung direkt in die leitereigne Septime der V b).
7




§ 41.

## Trugschlüsse dissonierender Akkorde.

Jede Fortführung eines dissonierenden Akkordes, welche einen anderen Akkord ergibt, als die regelmässige, natürliche Auflösung erwarten lässt, heisst ein Trugschluss oder eine Trugfortschreitung.

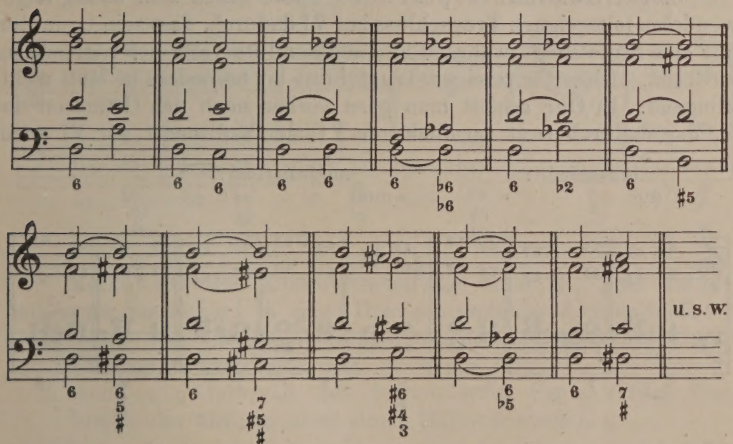
Trugschlüsse werden durch freie Fortführungen einzelner Stimmen, chromatische Veränderungen, verbunden mit enharmonischen Verwechslungen hervorgerufen. Sie führen in konsonierende Dreiklänge oder noch wirkungsvoller in Dominant- oder verminderte Septakkorde.

Die einzelnen Stimmschritte sind möglichst eng zu nehmen, gemeinsame Töne sowie enharmonische Verwechslungen bleiben in derselben Stimme, Querstände sind möglichst, Quinten- und Oktavenparallelen immer zu vermeiden.

Bleibt der Trugschluss innerhalb der Tonart, so ist er leitereigen, andernfalls moduliert er. Letztere Trugschlüsse sind die zahlreicheren, sie finden eine wichtige Stelle in der Modulationslehre (s. § 48, 49).

1. Der verminderte Dreiklang der VII in Dur löst sich am regelmässigsten zur I. Seine Fortführung zur VI ist also schon ein leitereigner Trugschluss a). Sein Schritt in die V, der häufig vorkommt, ist nicht als Trugschluss zu betrachten. Die Verbindung VII—V oder V—VII bildet gewissermassen den auf zwei Taktzeiten verteilten Dominantseptakkord. Modulierende Trugschlüsse sind leicht zu bilden b).

a) C dur b)

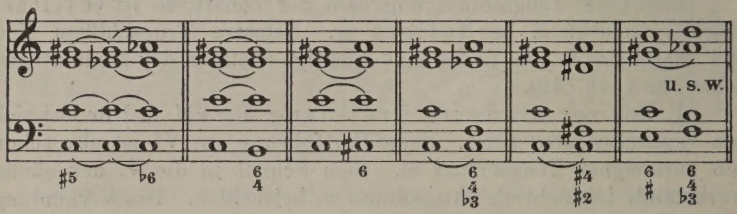



Der verminderte Dreiklang der VII in Moll wird den leitereignen Trugschluss zur VI in Moll nicht bilden können wegen unbefriedigender Stimmschritte, im übrigen ist alles eben gefundene auf alle verminderten Dreiklänge anzuwenden.

73. Aufgabe: Bilde möglichst viele Trugfortschreitungen von vielen verminderten Dreiklängen aus.

2. Der übermässige Dreiklang der III in Moll löst sich regelmässig, der Auflösung des Septakkordes entsprechend, mit steigendem Quartenschritt des Basses. Wenn also seine Führung in die VI als natürlicher Schluss zu betrachten ist, so ist seine Führung zur I oder IV als leitereigner Trugschluss anzusehen (s. § 28!).

Modulierende Trugschlüsse des übermässigen Dreiklanges sind nicht so zahlreich, wie beim verminderten Dreiklang. Der wirkungsvollste entsteht durch Erniedrigung der Terz. Die dadurch entstehende Akkordform wird durch enharmonische Verwechslung verständlicher:

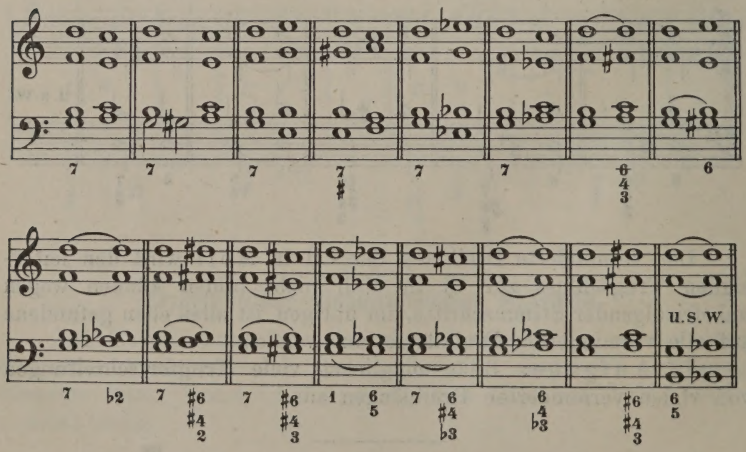



74. Aufgabe: Bilde auch von vielen übermässigen Dreiklängen alle erreichbaren wohlklingenden Trugfortschreitungen!

---

3. Der Dominantseptakkord bildet einen sehr häufig angewendeten leitereignen Trugschluss zur VI dadurch, dass sein Grundton nur eine Stufe steigt, während alle anderen Intervalle sich regelmässig auflösen. Dieser leitereigne Trugschluss ist besonders in Moll wohlklingend. In Dur erhöht man gern vorher noch den Grundton der V, der dadurch zum verminderten VII der Molltonart der VI wird.

leitereigen: C dur — modulierend: a moll

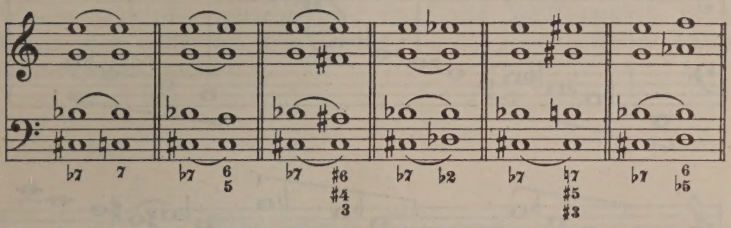


75. Aufgabe: Bilde in ähnlicher Weise die Trugschlüsse vieler anderer Dominantseptakkorde, hauptsächlich aus dem Grundseptakkord, gelegentlich auch aus Umkehrungen hervorgehend!

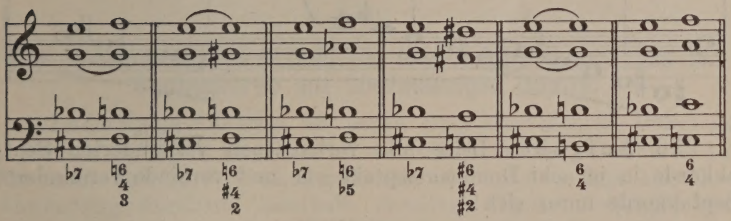
---

4. Verminderte Septakkorde gehen sehr wirkungsvoll in Dominantseptakkorde a) und ohne Fehler in alle anderen verminderten Septakkorde b). Diese Verbindungen werden durch den Umstand ermöglicht, dass verminderte Septakkorde keine reine Quinte haben:

a)



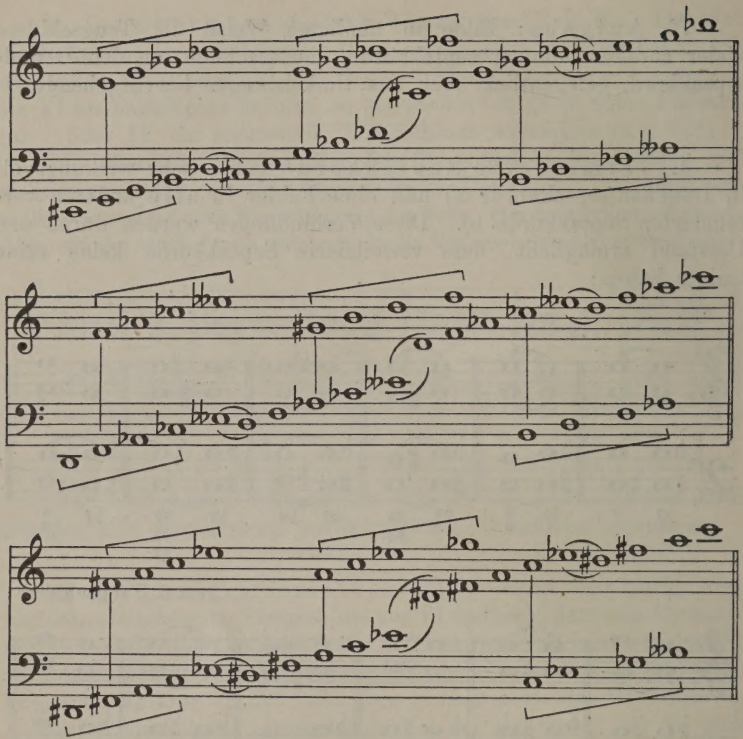
b) c) sonst. Trugschlüsse



Merke aus der Zusammenstellung unter a), dass ein verminderter Septakkord in einen Dominantseptakkord verwandelt wird

1. wenn ein Intervall des verminderten Septakkordes einen Halbton abwärts geht,
2. wenn ein Intervall des verminderten Septakkordes liegen bleibt, die übrigen aber einen Halbton steigen.

Unter b) ist der verminderte Septakkord cis e g b mit den beiden verminderten Septakkorden h d f as und dis fis a c verbunden. Dieses sind die drei wirklich verschiedenen verminderten Septakkorde, welche man bilden kann. Alle sonst noch vorkommenden sind Fortsetzungen oder enharmonische Umdeutungen dieser Akkorde, wie am Klavier leicht ersichtlich wird, wenn man die drei verminderten Septakkorde als unendliche kleine Terzenreihe nebeneinander fortlaufen lässt:

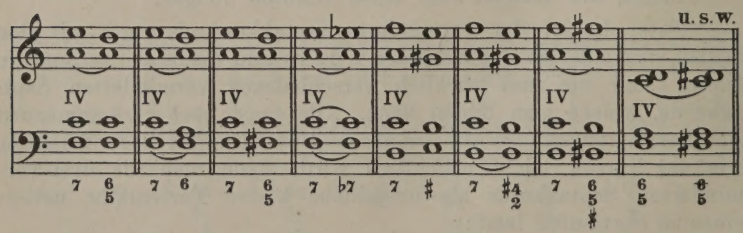


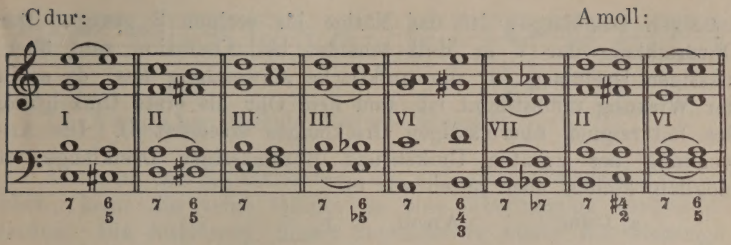
76. Aufgabe: Leite alle vorhandenen verminderten Septakkorde in je acht Dominantseptakkorde und verbinde verminderte Septakkorde unter sich!

---

5. Trugschlüsse aus sonstigen Nebenseptakkorden liegen ebenso nahe wie aus dem Dominantseptakkord. Zu beachten ist, dass, wie in den vorigen Paragraphen bemerkt, der Trugschluss aus dem IV diesem Akkord überhaupt erst die Verwendbarkeit gibt.

C dur: 7 A moll:






Das erste Beispiel in C dur und das letzte in A moll zeigen einen Trugschluss aus einem Nebenseptakkord in einen andern.

77. Aufgabe: Arbeite möglichst viele Trugschlüsse aus den Nebenseptakkorden verschiedener Dur- und Molltonarten! Diese Arbeit wird später bei dem Kapitel von der Modulation praktisch zu verwenden sein.

---

## IV.

# Alterierte Akkorde.

### § 42.

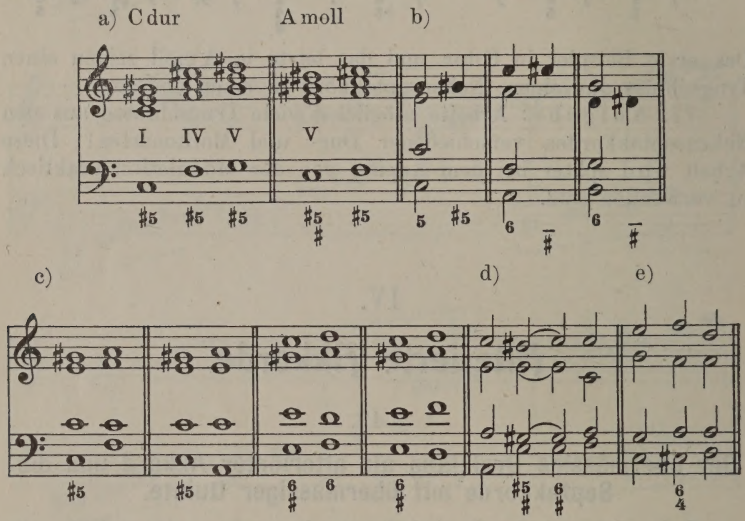
### Der übermässige Dreiklang als alterierter Akkord und die Septakkorde mit übermässiger Quinte.

Leitereigene Akkorde, bei denen einer oder mehrere Intervalle „zufällig" verändert worden sind, heissen alterierte Akkorde. Sie lösen sich in leitereigne Akkorde auf, so dass also ihre Anwendung durchaus innerhalb derselben Tonart verläuft, und keine Modulation hervorruft, falls sie nicht etwa, wie andere dissonierende Akkorde absichtlich trugschlüssig in eine andere Tonart geleitet werden.

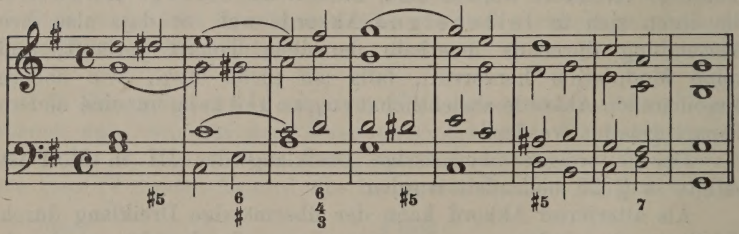
Der leitereigne übermässige Dreiklang der III in Moll ist bereits in § 28 behandelt worden.

Als alterierter Akkord kann der übermässige Dreiklang durch Erhöhung der Quinte aus den leitereignen Durdreiklängen der I, IV und V in Dur und der V und VI in Moll gebildet werden a). Sehr häufig tritt der alterierte übermässige Dreiklang als „Durchgangsakkord" auf, d. h. die übermässige Quinte schlägt auf leichtem Taktteil nur der reinen Quinte nach b). Die Auflösung erfolgt zum Dreiklang, der eine Quarte über oder eine Terz unter dem übermässigen Dreiklange liegt. Die erste Umkehrung des übermässigen Dreiklanges kann auch in den um eine Stufe höher liegenden Dreiklang gehen c). Über die Trugschlüsse des über-

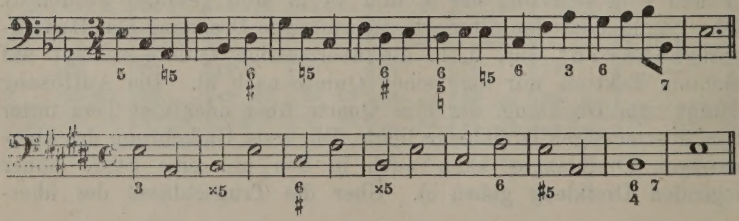
mässigen Dreiklanges ist das Nötige im vorigen § gesagt. Der Durdreiklang der V in Moll scheidet bei Alteration zum übermässigen Dreiklang für die praktische Anwendung aus, da er in der Wirkung unbestimmt ist, und dem Ohr als erste Umkehrung des leitereignen übermässigen Dreiklanges erscheint d). Die Anwendung der zweiten Umkehrung übermässiger Dreiklänge ist möglich, kommt aber selten vor e).

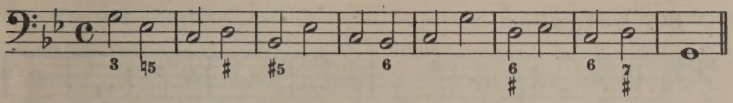



Beispiel mit Anwendung übermässiger Dreiklänge.



78. Aufgabe:



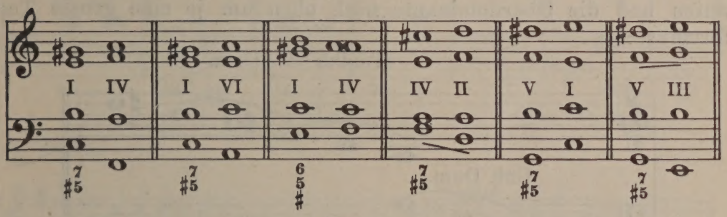


79. Aufgabe: Erfinde ähnliche Beispiele.

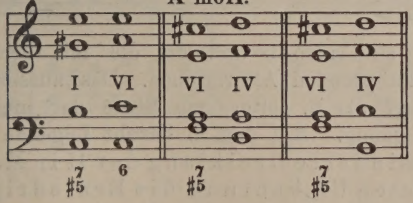
---

Auch in den Septakkorden, die auf einem Durdreiklang beruhen, kann die reine Quinte in eine übermässige verwandelt werden. Die Auflösung dieser Septakkorde bleibt die bisherige, nur dass die übermässige Quinte steigt. Hierdurch erhält der Auflösungsdreiklang verdoppelte Terz, wenn nicht etwa die Septime aufwärts geführt wird. Die übermässige Quinte liegt meistens in der Oberstimme. Liegt sie in einer Mittelstimme, so ist recht weite Lage der Intervalle erforderlich. Trugschlüsse, bei denen der Grundbass eine Terz abwärts geht, sind bei diesen Septakkorden häufig und besonders beim IV in Dur, sowie beim VI in Moll von Nutzen.

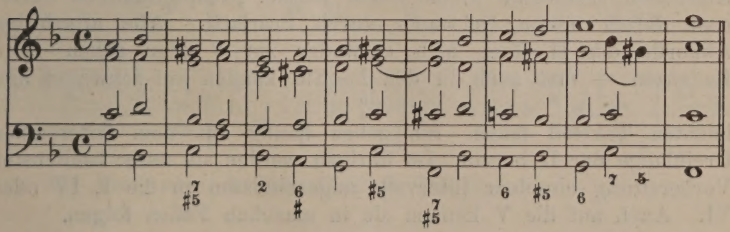
C dur



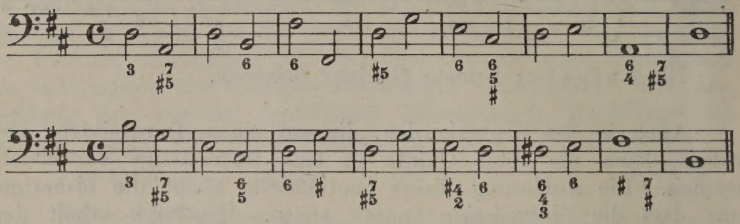

A moll.




Beispiel mit Septakkorden, welche alterierte übermässige Quinte haben.



80. Aufgabe:

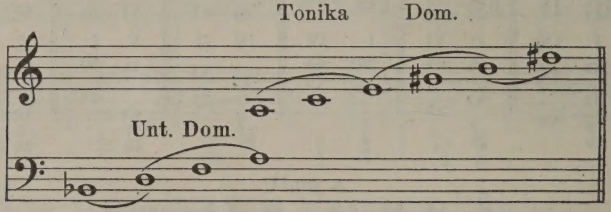


81. Aufgabe: Erfinde ähnliche Beispiele.

§ 43.

## Die alterierten Akkorde der II in Moll.

Zur Erklärung mehrerer besonders häufig vorkommender Alterationen des Akkordes der II dient das sogenannte übergreifende Mollsystem, welches die Unterdominante nach unten und die Oberdominante nach oben um je eine grosse Terz fortführt:

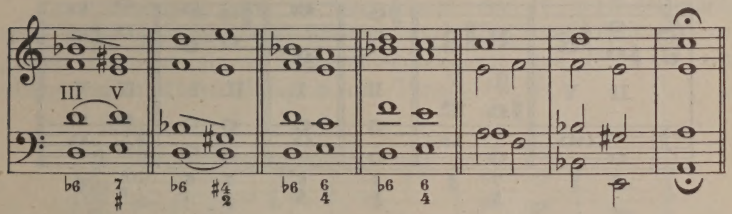



In A moll sind also b und dis die mit der Tonleiter am engsten zu verknüpfenden Alterationen. Das ausserdem noch sich findende fis liegt als 6. leitereigne Stufe der melodischen Moll-Tonleiter nahe genug. Auf dem b beruht folgende Alteration:

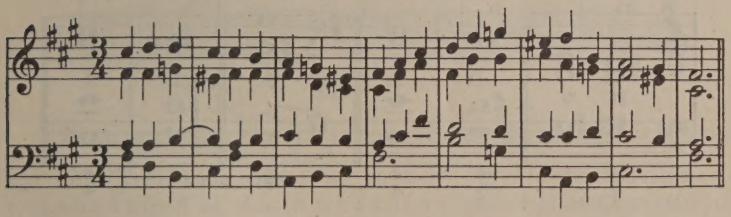
Der verminderte Dreiklang der II in Moll verträgt in seiner ersten Umkehrung die Erniedrigung seines in einer oberen Stimme liegenden Grundtones. Er gleicht dann der ersten Umkehrung eines Durdreiklanges. Die durch Alteration gefundene kleine Sexte heisst: „Neapolitanische Sexte“ nach ihrem ersten Gebrauch durch Scarlatti. Alle alterierten Akkorde der II lösen sich entweder zur V oder gehen — in Kadenzen — erst noch in den $\frac{6}{4}$ I. Sie können auf schweren und leichten Taktteil fallen. Sie gehen häufig aus dem leitereignen Dreiklange der II hervor. Im übrigen werden sie unter tunlichster Vorbereitung einzelner Intervalle angeschlossen an die I, IV oder VI. Auch auf die V können sie in manchen Fällen folgen.

Bei der direkten Auflösung des $^{\flat 6}_{\ }$II zur V muss der alterierte Grundton mit einem verminderten Terzenschritt in die Terz der V gehen. Eine Terz des alterierten Akkordes bleibt gewöhnlich liegen, sodass die V als Septakkord erscheint a). Soll bei Anwendung in Kadenzen der dominierende $^{6}_{4}$I eingeschoben werden, dann muss zur Vermeidung falscher Quinten beim $^{\flat 6}_{\ }$II der Grundton über der Quinte liegen b). Wie alle auf der $^{\flat 6}_{\ }$II gebildeten alterierten Akkorde geht der II aus dem leitereignen $^{6}_{\ }$II hervor oder er wird an die I, IV oder $^{\flat 6}_{\ }$VI angeschlossen. Die Anwendung dieses alterierten Dreiklanges in seiner Grundform ist ebenfalls möglich und besonders in der Instrumentalmusik brauchbar c).

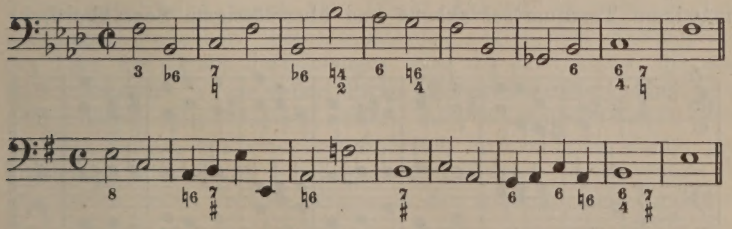
a) b) c)




Beispiel:



82. Aufgabe:



83. Aufgabe: Erfinde ähnliche Beispiele!

Aus der im Anfang dieses § gezeigten Erweiterung der Oberdominante um eine grosse Terz (in A moll: dis!) geht die vielgebrauchte Erhöhung der Terz im Dreiklang, und noch wirksamer im Septakkord der II in Moll hervor a). Die zweite Umkehrung dieses Septakkordes ist als gern verwendeter

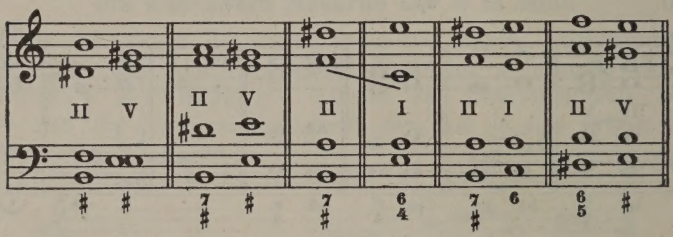
übermässiger Terzquartsextakkord

von besonderer Bedeutung b). Lässt man den Grundton dieses letzteren Akkordes fort, so bleibt ein

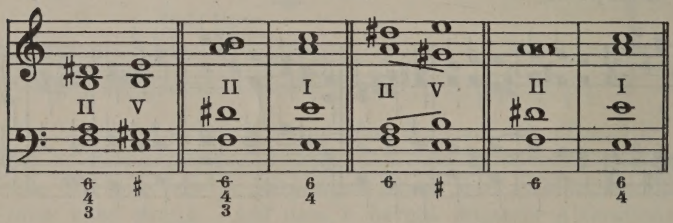
übermässiger Sextakkord

übrig, welcher für den vierstimmigen Gebrauch die ursprüngliche Septime verdoppelt c).

a) A moll



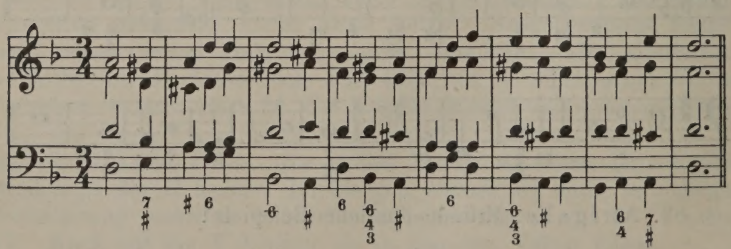

b)



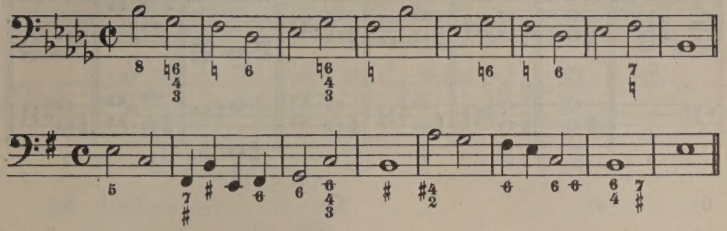

c)




Beispiel mit dem $\overset{7}{\text{II}}$ in Moll mit erhöhter Terz, übermässigem Terzquartsextakkord und übermässigem Sextakkord.



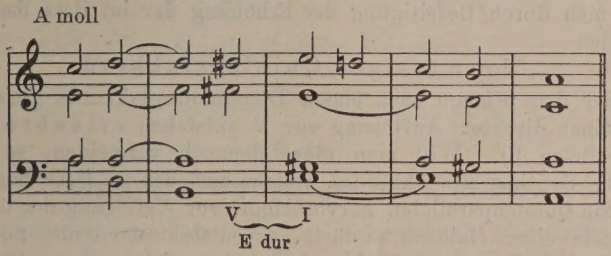
84. Aufgabe:



85. Aufgabe: Erfinde ähnliche Beispiele!

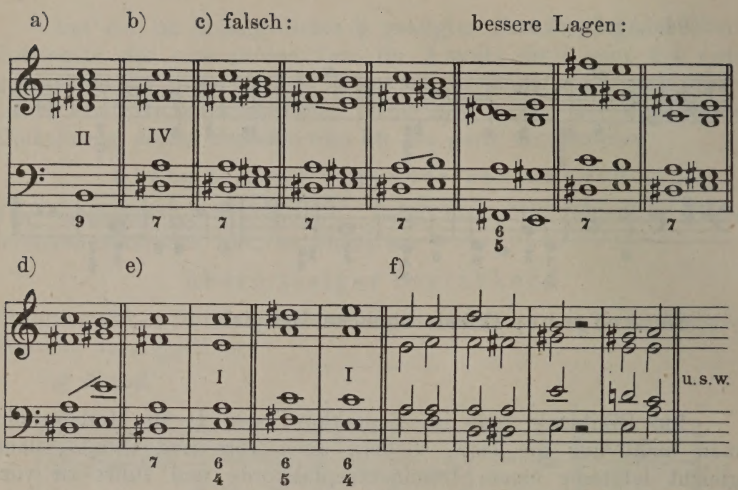
---

Im Dreiklang und im Septakkord der II in Moll erhöht man nicht nur die Terz, sondern auch Terz und Quinte, dann gleicht letzterer einem Dominantseptakkorde und führt zu vorübergehender Ausweichung in die Tonart der V.




Erweitert man den II in Moll mit erhöhter Terz und Quinte um eine Terz nach oben, so entsteht ein kleiner Dominantnonenakkord a), dessen Grundton man fortlässt, so dass ein, auf der erhöhten vierten Tonleiterstufe ruhender verminderter Septakkord übrig bleibt, den man in besonderem Sinne Wechseldominantakkord nennt b). Dieser Akkord ist auch in Umkehrungen brauchbar. Seine Auflösung ergibt aber Verdopplung der Terz des Dominantdreiklanges, also des Leittons, die man gern vermeidet b) entweder durch Abwärtsschreiten seiner Terz oder Steigen seiner Quinte, wobei man in einigen Lagen nicht um den Schritt aus einer verminderten in eine reine Quinte hinkommt c) oder durch einen grösseren Sprung seiner Quinte d). Die beiden ersten Formen können in den dominierenden I gehen e).

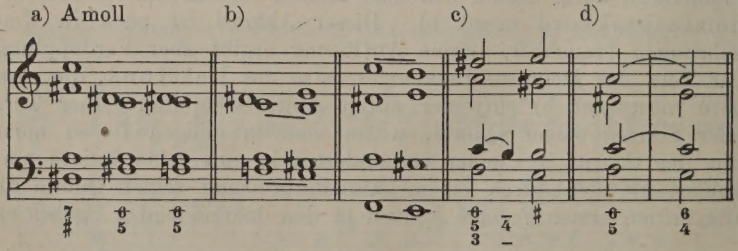
Der Wechseldominantakkord eignet sich gut zur Bildung von Einschnitten f).



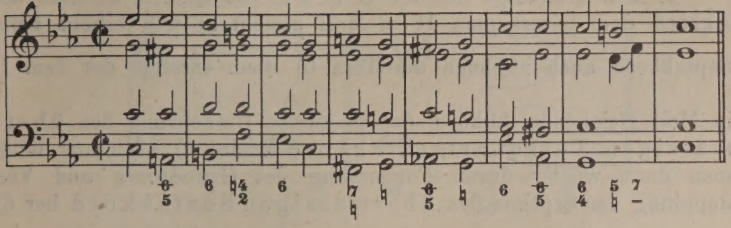

Aus der ersten Umkehrung des Wechseldominantakkordes stellt man durch Beseitigung der Erhöhung der im Bass liegenden Terz den

übermässigen Quintsextakkord

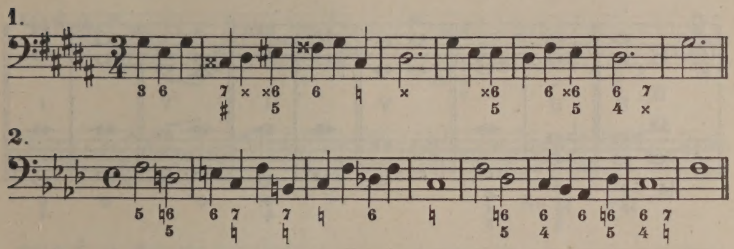
her, der dem Klange nach einem Dominantseptakkorde gleicht a). Bei seiner direkten Auflösung zur V entstehen erlaubte Quintenparallelen b). Will man diese dennoch vermeiden, so führt man die Septime des Akkordes, welche mit der im Bass liegenden Terz die Quintenparallelen hervorbringt, vor Auflösung der übrigen Intervalle einen Halbton abwärts, es entsteht dann erst noch ein übermässiger Terzquartsextakkord c). Am wirksamsten aber geht der übermässige Quintsextakkord in den dominierenden $\frac{6}{4}$ I d). Zur Erklärung des übermässigen Quintsextakkordes reicht wieder das übergreifende Mollsystem aus, denn der Akkord hat in A moll als alterierten Ton nur dis.




Beispiel mit dem Wechseldominantakkord und dem übermässigen Quintsextakkord in Moll.



86. Aufgabe:




87. Aufgabe: Erfinde ähnliche Beispiele!

---

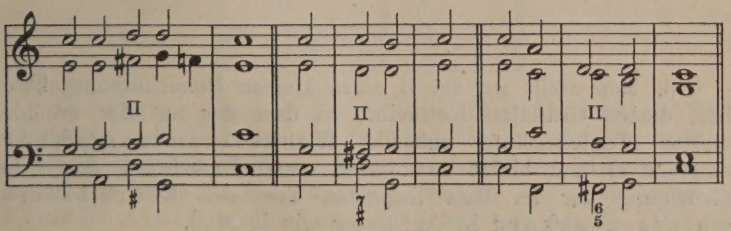
§ 44.

## Die alterierten Akkorde der II in Dur.

Abgesehen von der zuerst behandelten Alterierung des verminderten Dreiklanges der II in Moll durch Erniedrigung des Grundtones überträgt man die im vorigen § gefundenen Alterationen sämtlich auch auf die Durtonart.

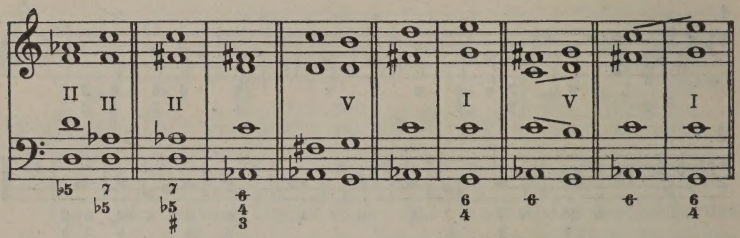
1. Man erhöht die Terz des Dreiklanges und des Septakkordes der II. Letzterer wird dadurch dem Dominantextakkord gleich und führt in Verbindung mit der V zur kurzen Modulation zur Tonart der V.

C dur

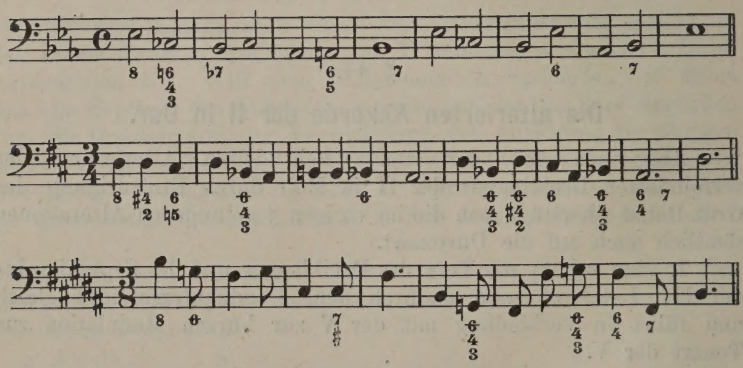


2. Man erniedrigt bei der II in Dur die Quinte, so dass der Akkord dem leitereignen II in Moll gleicht a) und erhöht beim Septakkord auch zugleich die Terz b) dann entsteht der dem II in Moll gleichende Akkord, dessen zweite Umkehrung den übermässigen Terzquartsextakkord ergibt c). Hieraus leitet man dann wieder durch Fortlassung des Grundtones und Verdopplung der Septime den übermässigen Sextakkord her d).

a) Cdur b) c) d)



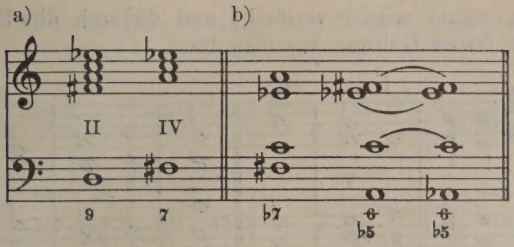
88. Aufgabe:



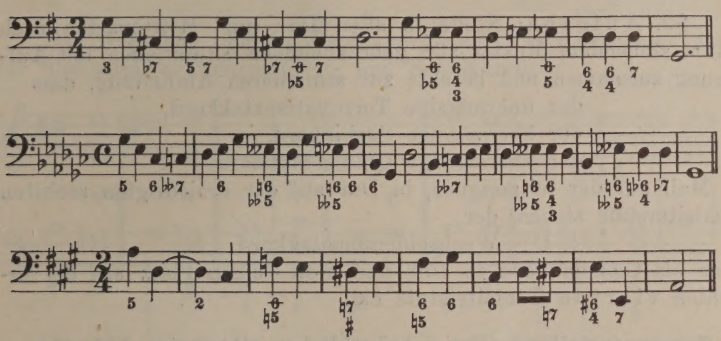
89. Aufgabe: Erfinde ähnliche Beispiele!

---

3. Man stellt auf der II einen kleinen Dominantnonenakkord her, dessen Grundton fortbleibt, so dass der auf der erhöhten vierten Tonleiterstufe ruhende Wechseldominantakkord entsteht a) und bildet aus dessen erster Umkehrung durch Erniedrigung der im Bass liegenden Terz den übermässigen Quintsextakkord b) Auflösung wie in Moll.



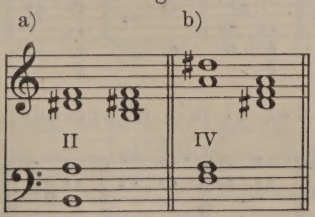

90. Aufgabe:



91. Aufgabe: Erfinde ähnliche Beispiele!

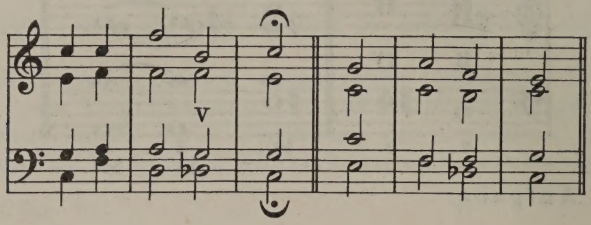
---

Der dem übermässigen Terzquartsextakkorde zu Grunde liegende, aus grosser Terz und verminderter Quinte bestehende Dreiklang ist ein hartverminderter a). Der dem übermässigen Sextakkord zu Grunde liegende, aus verminderter Terz und verminderter Quinte bestehende Dreiklang ist ein weichverminderter b).




Übertragung des auf der II heimischen übermässigen Terzquartsext- und übermässigen Sextakkordes auf die V kommt in Dur vor, ist aber nicht durchweg zu empfehlen. Die II ist die geeignetste Stufe für die Alteration, weil sie mit ihrem Zuge zur V, zur Dominante alles Unruhige, Schillernde das die Alteration

hervorruft, sofort wieder verlöscht und dadurch die Haupttonart wieder zur festen Geltung kommen lässt.




92. Aufgabe: Stelle in allen Dur- und Molltonarten nach unten stehendem Muster alle gebräuchlichen Alterationen mit Auflösung zusammen und beachte zur schnelleren Auffindung, dass

der übermässige Terzquartsextakkord,
der übermässige Sextakkord,
der übermässige Quintsextakkord

in Moll auf der leitereignen, in Dur auf der erniedrigten sechsten Tonleiterstufe stehen, der

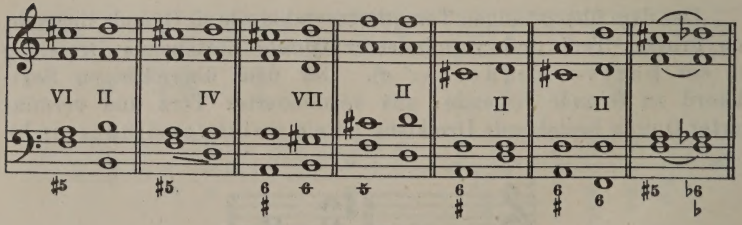
Wechseldominantakkord

aber als Grundakkord in Dur und Moll seinen Platz auf der erhöhten vierten Tonleiterstufe hat.

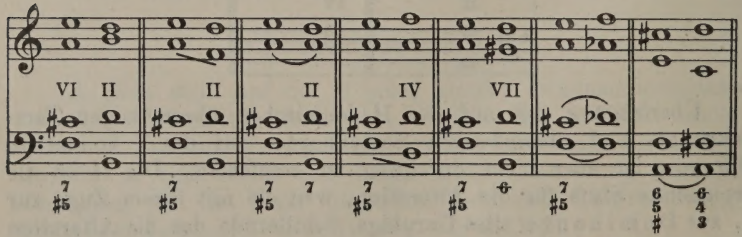
**Zusammenstellung aller gebräuchlichen alterierten Akkorde.**

**1. A moll.**

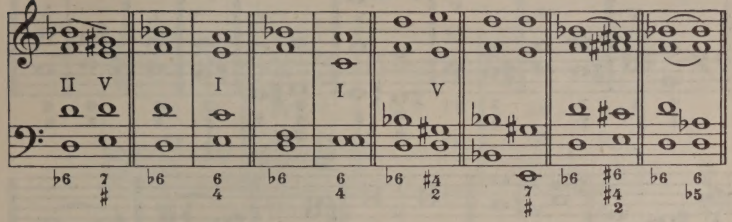
Übermässiger Dreiklang auf der VI.



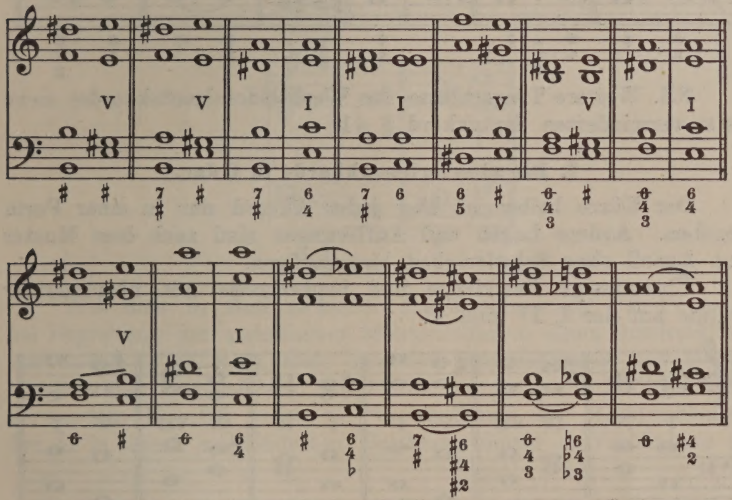

Septakkord der VI mit übermässiger Quinte.



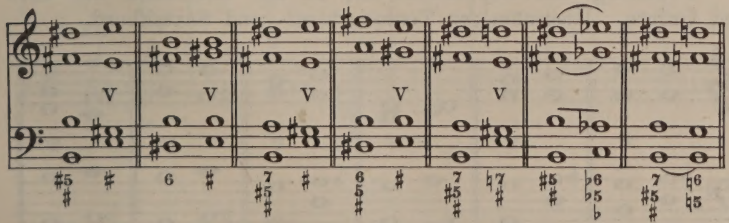
Der verminderte Dreiklang der II mit erniedrigtem Grundton (Neapolitanische Sexte).



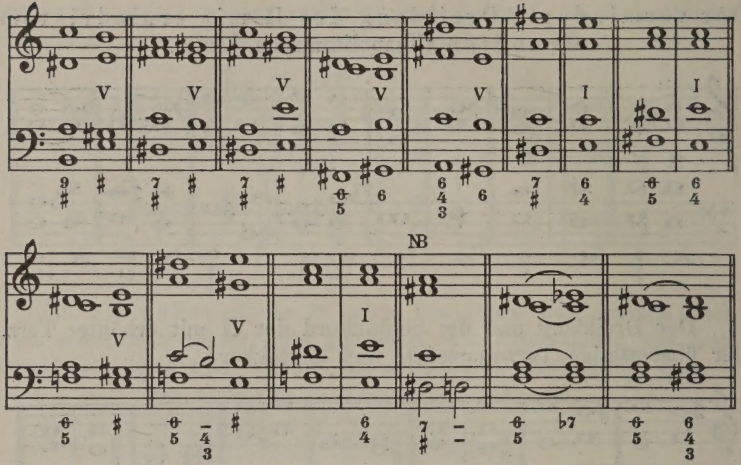
Der Dreiklang und der Septakkord der II mit erhöhter Terz. Der übermässige Terzquartsext- und Sextakkord.



Der Dreiklang und der Septakkord der II mit erhöhter Terz und Quinte.



Der Nonenakkord der II mit erhöhter Terz und Quinte. Wechseldominantakkord und übermässiger Quintsextakkord.

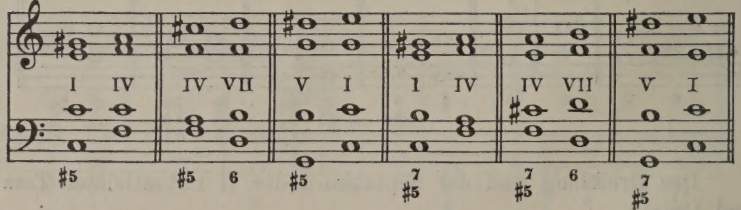



NB. Weitere Trugschlüsse des Wechseldominantakkordes siehe beim verminderten Septakkord § 41!

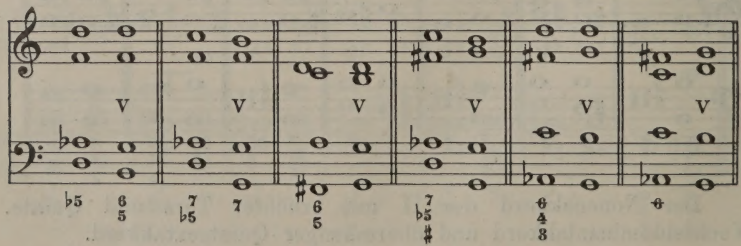
### 2. Die alterierten Akkorde in C dur.

Der Kürze halber ist hier jeder Akkord nur in einer Form gegeben. Andere Lagen und Auflösungen sind nach dem Muster von A moll ohne Schwierigkeit hinzuzufügen.

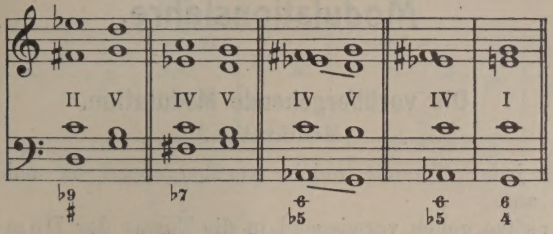
Übermässige Dreiklänge und Septakkorde mit übermässiger Quinte auf der I, IV und V.



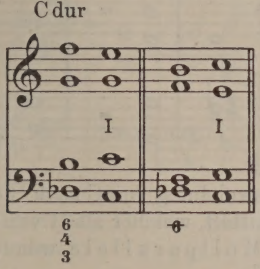

Dreiklang und Septakkord der II mit Alteration der Terz und Quinte. Übermässiger Terzquartsext- und Sextakkord.



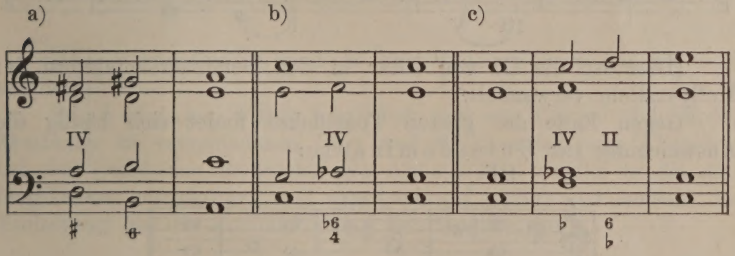
Nonenakkord der II mit alterierter Terz und None, Wechseldominant- und übermässiger Quintsextakkord.




Übertragung des übermässigen Terzquartsext- und Sextakkordes auf die V in Dur.




Wie man in Moll zuweilen den Molldreiklang der IV z. B. bei Begleitung der melodischen Molltonleiter in einen Durdreiklang verwandelt a) so kann man besonders bei Schlüssen und Modulationen den Durdreiklang der IV in Dur in einen Molldreiklang verwandeln b). Oft steht die Verwandlung des Molldreiklanges der II in einen verminderten Dreiklang damit in Verbindung c).



# V.

# Modulationslehre.

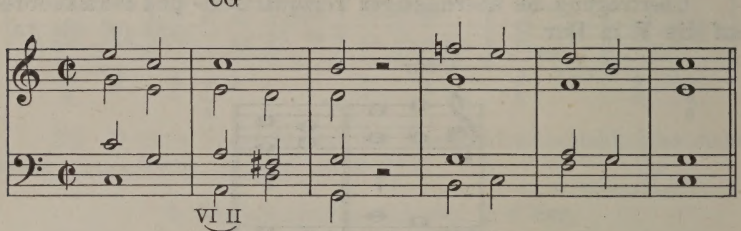
## § 45.

## Die vorübergehende Modulation.

(Modifikation.)

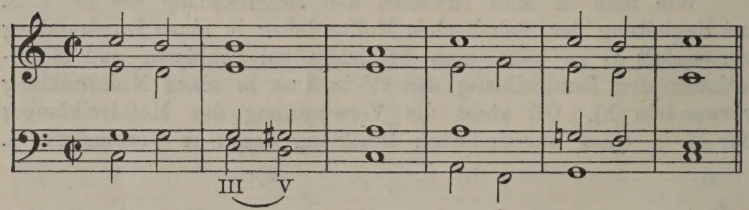
Fast jeder Tonsatz weicht vorübergehend in naheliegende Tonarten aus.

Dursätze gehen vorwiegend in die Tonart der Dominante:



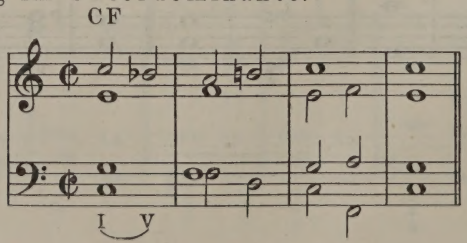

(Hier ist die Ausweichung von C nach G dur durch den Dreiklang der VI von C dur vermittelt, welcher als II von G dur aufgefasst wurde.)

Aber auch zur Mollparallele wenden sich Dursätze häufig:

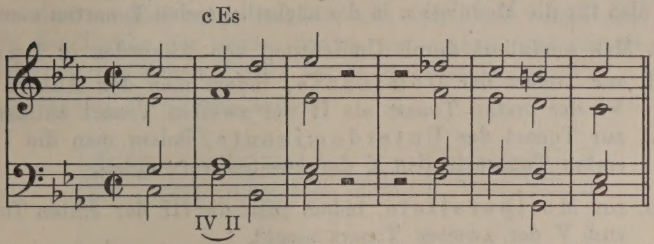



(Hier ist die III von C dur in den Dominantseptakkord der Mollparallele verwandelt.)

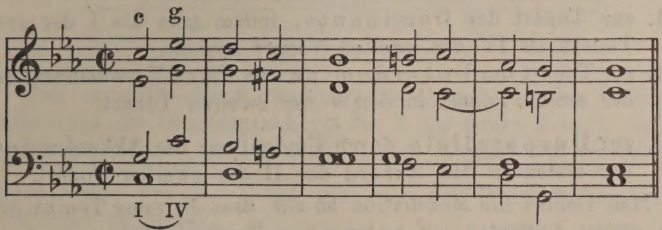
Gegen Ende des ganzen Tonstückes findet sich häufig die Ausweichung zur Unterdominante:



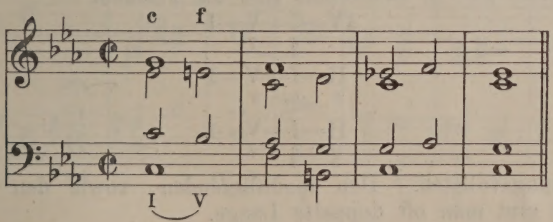
(Die Tonika von C dur als Dominante von F dur gedeutet.)
Mollsätze gehen am häufigsten zur Durparallele:




(Die IV von C moll gestattet die Auffassung als II von Es dur)
oder zur Moll-Oberdominante:




(Die I von C moll als IV von G moll gedeutet)
und zur Unterdominante:




(Die I von C moll wird in den V der Tonart der IV verwandelt.)

93. Aufgabe: Führe schriftlich und am Klavier viele Modifikationen in verschiedenen Dur- und Molltonarten aus. Beachte bei den gegebenen Beispielen die Akkordfolge, welche in die Anfangstonart zurückführt und versuche auf andere Art sowohl die Einleitung als die Zurückführung der Modifikation.

## § 46.

## Die endgültige Modulation über umgedeutete Akkorde.

Ausweichungen in anderen Tonarten werden zur endgültigen Modulation, wenn durch Anhängung einer Kadenz an die

Tonika die zweite Tonart zur festen Herrschaft gelangt. Nach Massgabe der im vorigen § gefundenen Ausweichungen kann man sich also für die Modulation in die nächstliegenden Tonarten merken:

A. Man moduliert durch Umdeutung von Akkorden in Dur:

1. zur Tonart der Dominante, indem man den Akkord der VI der ersten Tonart als II der zweiten Tonart auffasst,
2. zur Tonart der Unterdominante, indem man die I der ersten Tonart in den $V_7$ der zweiten verwandelt,
3. zur Mollparallele, indem man die III der ersten Tonart zum $V_7$ der zweiten Tonart macht.

B. Man moduliert durch Umdeutung von Akkorden in Moll:

1. zur Tonart der Dominante, indem man die I der ersten Tonart als IV der zweiten Tonart ansieht,
2. zur Tonart der Unterdominante durch Verwandlung der I der ersten Tonart in den $V_7$ der zweiten Tonart,
3. zur Durparallele durch Umdeutung des Akkordes der IV der ersten in den Akkord der II der zweiten Tonart.

Man richtet die Modulation so ein, dass die neue Tonika schon beim ersten Auftreten auf schweren Taktteil fällt.

Als anzuhängende Kadenz genügt in den meisten Fällen der Plagalschluss IV—I, andernfalls sind die Formeln

$$IV—I^{6}_{4}—V^{}_{7}—I$$

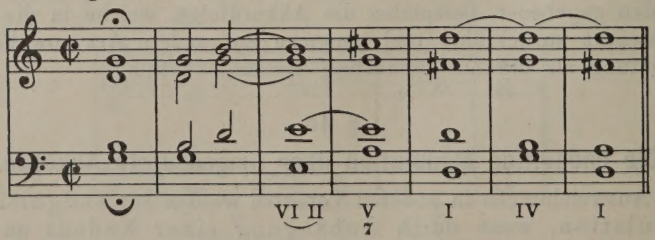
$$II^{}_{6}—I^{6}_{4}—V^{}_{7}—I$$

$$II^{6}_{5}—I^{6}_{4}—V^{}_{7}—I$$

am wirkungsvollsten. Den modulierenden, sowie den Kadenzakkorden gibt man oft doppelte Länge.

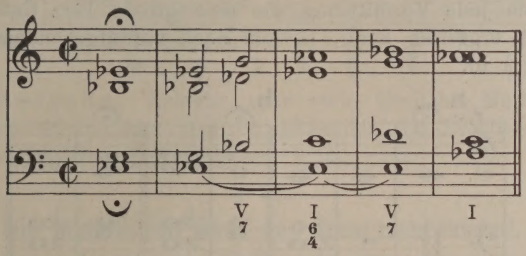
Die Oberstimme der ganzen Modulation ist möglichst melodisch zu gestalten. Das Tempo ist sehr ruhig zu nehmen und alle Stimmschritte sind möglichst eng auszuführen.

1. Beispiel: G dur—D dur.



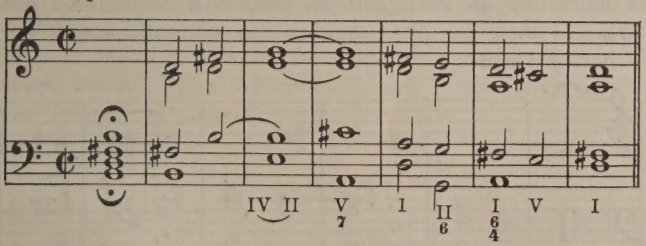
In diesem Beispiel enthält der erste Takt einen Abschluss in der ersten Tonart, der zweite eine Einleitung der Modulation, der dritte den umgedeuteten Akkord, der vierte die Dominante, der fünfte die Tonika der neuen Tonart, der sechste und siebente die Befestigung der neuen Tonart durch die Plagalkadenz.

2. Beispiel: Esdur—Asdur.




Hier entsteht durch Bindung des Grundtones des Dominantseptakkordes der Quartseptakkord der I der neuen Tonart, auf den nun abschliessend $\frac{V}{7}$ und I noch einmal folgen. Bei dieser zweimaligen Folge von V—I hat man sich vor Wiederholung in der Oberstimme zu hüten.

3. Beispiel: Hmoll—Ddur.



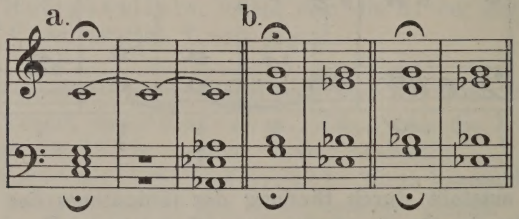

Die beiden modulierenden Akkorde, der umgedeutete und die V der neuen Tonart haben doppelte Länge. Die neue Tonika tritt zuerst in der Terzlage auf, die Kadenz führt einen vollkommenen Ganzschluss herbei.

94. Aufgabe: Moduliere nach genauer Betrachtung der drei gegebenen Beispiele von allen Dur- und Molltonarten in die naheliegenden Tonarten der Dominante, Unterdominante und in die Paralleltonart durch Umdeutung leitereigner Akkorde schriftlich und am Klavier bis zur vollen Geläufigkeit.

---

Einen wohlklingenden und oft gebrauchten Übergang in die Tonart der „grossen Untermediante“ d. h. der grossen Terz nach

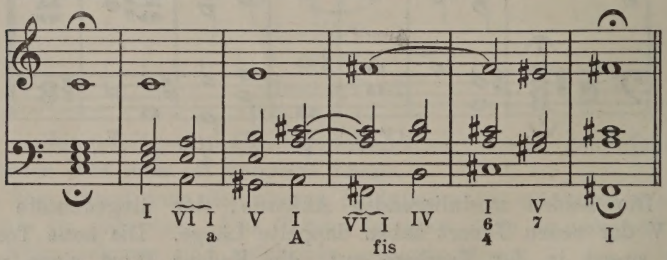
unten (die Terz wird Mediante, d. i. mittlerer Ton zwischen Tonika und Dominante, genannt) ermöglicht die Umdeutung eines einzelnen Tones und zwar des Grundtones der ersten Tonart, den man allein nachklingen lässt und der dann die unvermittelte Auffassung als grosse Terz verträgt a). Auf dieser Umdeutung beruht natürlich auch der Umstand, dass man nach einem Schluss sehr wohl ohne jede Vermittlung die eine grosse Terz tiefer liegende Durtonart ergreifen kann, sowohl nach voraufgehendem Dur- wie Mollschluss b).



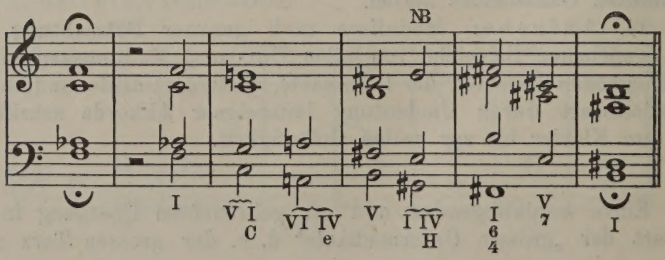

Einen bedeutend erweiterten Kreis von Modulationsmöglichkeiten bietet die beliebige, unter Umständen mehrfach angewendete Umdeutung von Akkorden.

Diese Methode lohnt die gründlichste Durcharbeitung, da sie versteckte Beziehungen der scheinbar verschiedensten Tonarten auffinden lehrt und die Fertigkeit im fliessenden Modulieren gut vorbereitet. Z. B.

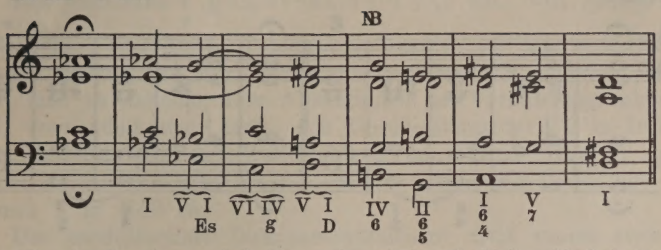
C dur—Fis moll




F moll—H dur



As dur—D dur



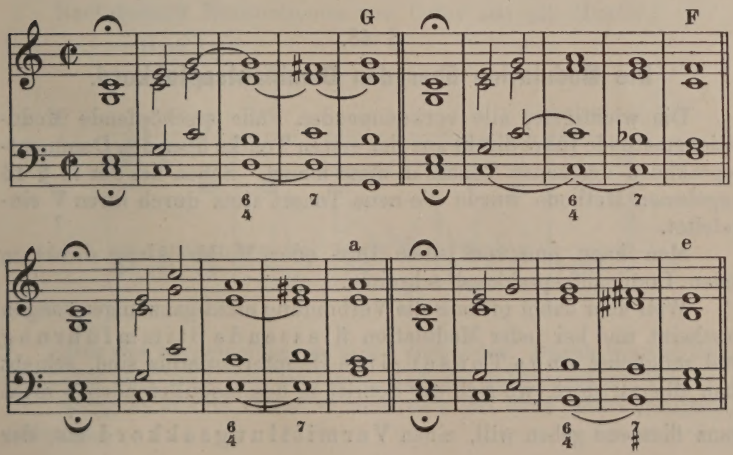

95. Aufgabe: Arbeite sehr viele ähnliche Modulationen! Beachte die Anwendung des Sextakkordes der IV bei NB, der fliessenden Bassführung wegen.

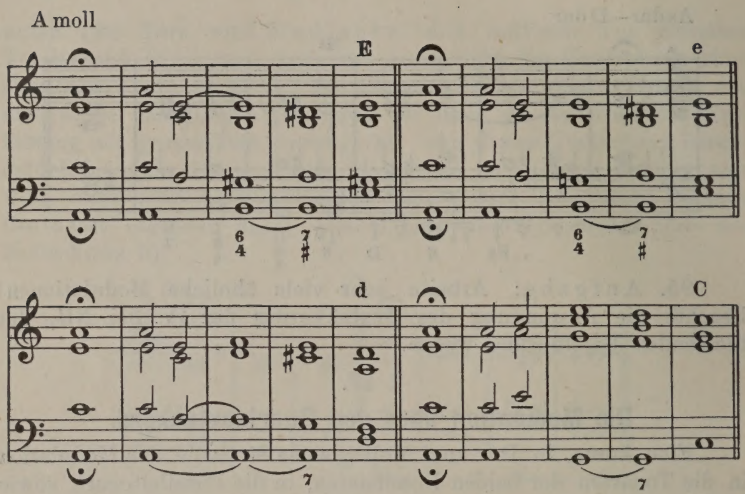
§ 47.

## Die Modulation über den Quartsextakkord.

Eine kurze, in Dur und Moll gleiche Methode der Modulation in die Tonarten der beiden Dominanten, in die Paralleltonart, sowie in Dur auch noch zur Tonart der III ermöglicht der dominierende I der zweiten Tonart, in welchen man direkt von der ersten Tonika $\frac{6}{4}$ aus hineinschreiten kann. Man führt aber zuvor die erste Tonika in der Oberstimme in denjenigen Ton, der bei Eintritt des Quartsextakkordes liegen bleiben, oder doch mit engem Schritt in ein Intervall dieses Akkordes gehen kann. Auf den Dom. I $\frac{6}{4}$ folgt V—I $\frac{7}{}$ der neuen Tonart. Den Akkorden I $\frac{6}{4}$ und V $\frac{7}{}$ gibt man am besten doppelte Länge.

C dur






Beachte, dass diese Methode in der Molltonart die Dominante sowohl als Dur- wie als Mollakkord bringen kann.

96. Aufgabe: Führe die nach dieser Methode erreichbaren Modulationen in allen Dur- und Molltonarten bis zur Geläufigkeit aus.

---

Eine gewisse Erweiterung dieser Methode gestattet die Verwandlung des Anfangsakkordes aus Dur in Moll und umgekehrt. Man kann dann also von C dur über C moll auch nach G moll, F moll und Es dur, und von C moll über C dur nach F dur, A moll und E moll gelangen.

## § 48.

## Die Modulation über den Dominantseptakkord.

Die wichtigste, alle vorkommenden Fälle erschöpfende Modulationsmethode führt direkt aus der ersten Tonika über den Dominantseptakkord der neuen Tonart in diese hinein. Schon bei der in § 46 gegebenen Methode wurde die neue Tonart stets durch ihren $V_7$ eingeleitet.

Man kann nun von jedem Dur- oder Molldreiklang direkt in jeden Dominantseptakkord schreiten.

Weil aber dabei oftmals die Verbindung nicht ganz ungezwungen erscheint und bei jeder Modulation fliessende Stimmführung und möglichst enge Tonschritte Haupterfordernis sind, schiebt man überall dort, wo sich der Schritt in den modulierenden $V_7$ nicht ganz fliessend geben will, einen Vermittlungsakkord ein, der

mit dem gesuchten $\underset{7}{V}$ gemeinsame Töne hat. Oft genügt die Verwandlung der ersten Tonika aus Dur in Moll und umgekehrt, um die gewünschte Verbindung herzustellen. In anderen Fällen greift man zu naheliegenden Alterationen der Vermittlungsakkorde, z. B. verwandelt man häufig den Durdreiklang der IV in Dur in einen Molldreiklang, den Molldreiklang der III in Dur in einen Durdreiklang. Ähnliche Veränderungen lassen die Dreiklänge der IV und V in Moll zu.

Der modulierende Dominantseptakkord tritt zuerst stets in derjenigen Form auf, welche die Bindung oder doch möglichst enge Schritte der äusseren Stimmen gestattet. Ist das eine Umkehrung, so wird er als Grundseptakkord wiederholt. Fällt er beim ersten Eintritt auf schweren Taktteil, so muss er verlängert werden, damit die nachfolgende I schweren Taktteil erhält.

Als befestigende Kadenz wird wieder in den meisten Fällen der Plagalschluss IV—I in langen Noten genügen, andernfalls treten Formeln wie

$$\mathrm{IV}—\underset{\substack{6\\4}}{\mathrm{I}}—\mathrm{V}—\mathrm{I}$$

$$\underset{6}{\mathrm{II}}—\underset{\substack{6\\4}}{\mathrm{I}}—\mathrm{V}—\mathrm{I}$$

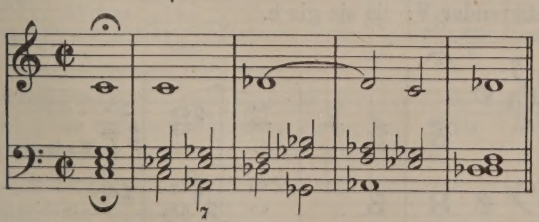
$$\underset{\substack{6\\5}}{\mathrm{II}}—\underset{\substack{6\\4}}{\mathrm{I}}—\mathrm{V}—\mathrm{I}$$

an seine Stelle. Auch die im zweiten Notenbeispiel des § 46 gezeigte abgekürzte Kadenz über den dom. $\underset{\substack{6\\4}}{\mathrm{I}}$ ist hier wohl am Platze.

Nachstehend Modulationen von Cdur aus als Muster:

1. Cdur—Desdur.

Modulierender $\underset{7}{V}$: as c es ges

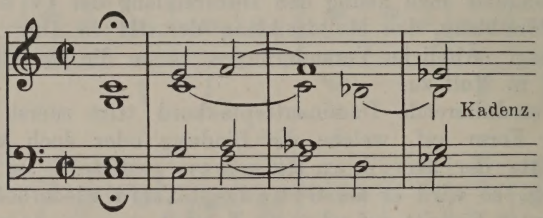


Hier war als gemeinsamer Ton c vorhanden. Durch Verwandlung von Cdur in Cmoll kam es hinzu, und ges geht leicht aus g hervor.

Übrigens konnte dieser $\underset{7}{V}$ auch sehr gut ohne jede Vermittlung eintreten.

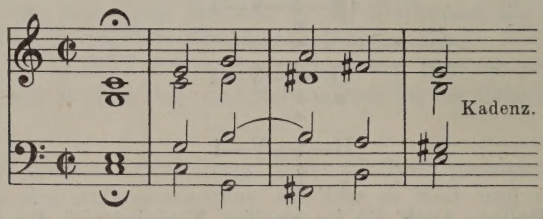
2. C dur — D dur.
Modulierender $V^7$: a cis e g, kann ohne Vermittlung eintreten.

3. C dur — Es dur.
Modulierender $V^7$: b d f as.




Vermittlungsakkord: Der in einen Mollakkord verwandelte Dreiklang der IV.

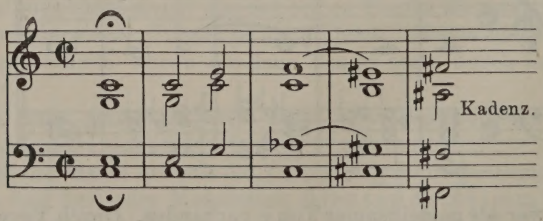
4. C dur — E dur.
Modulierender $V^7$: h dis fis a.




Vermittlungsakkord: Dreiklang der V. Der Dominantseptakkord ist durch Vertauschung von Intervallen verlängert.

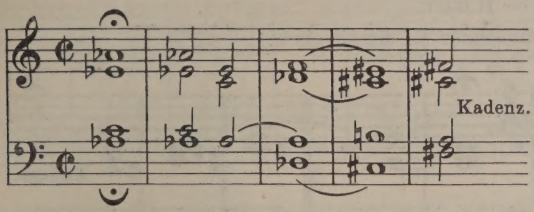
5. C dur — F dur.
Die I wird zum modulierenden $V^7$.

6. C dur — Fis dur.
Modulierender $V^7$: cis eis gis h.



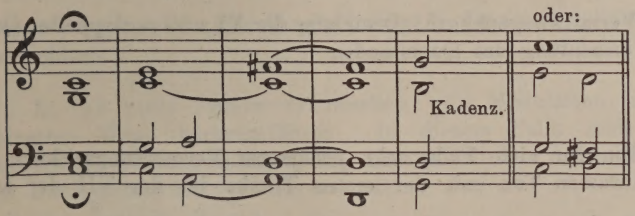

Vermittlungsakkord: Die Unterdominante als Mollakkord in zweiter Umkehrung. Enharmonische Verwechslungen in der 1. und 3. Stimme.

Solche enharmonische Verwechslungen kommen bei Modulationen zwischen Tonarten mit verschiedenen Vorzeichen regelmässig vor, z. B. As dur—Fis moll:




7. C dur—G dur.

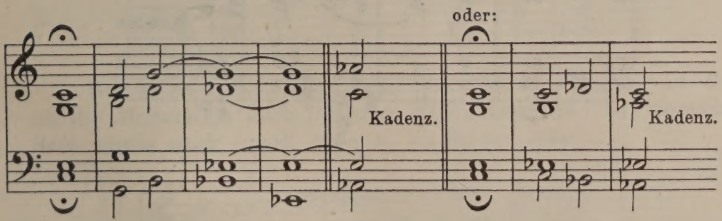
Modulierender $V^7$: d fis a c.




Vermittlungsakkord: Dreiklang der VI oder Modulation ohne Vermittlung, dann muss der $V^7$ doppelten Grundton haben. Grund?

8. C dur—As dur.

Modulierender $V^7$: es g b des.




Vermittlungsakkord: g h d, nicht e g h, denn e g h ist mit es g b nicht ohne falsche Quinten zu verbinden. Oder Verwandlung der anfänglichen Dur-Tonika in einen Mollakkord.

9. C dur—A dur.

Modulierender $V^7$: e gis h d.

Vermittlungsakkord überflüssig.

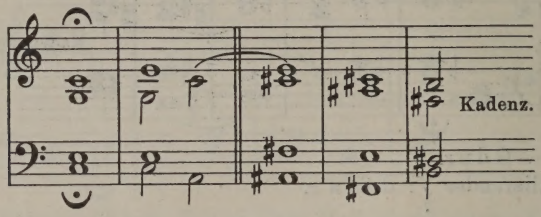
10. C dur—B dur.

Modulierender $V^7$: f a c es.

Die Tonika wird in einen Mollakkord verwandelt, dann folgt der mod. V.
7

11. C dur — H dur.

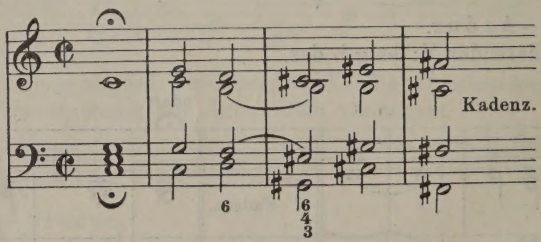
Modulierender V: fis ais cis e.
7




Vermittlungsakkord: Dreiklang der VI mit verdoppelter Quinte zur Vermeidung des Querstandes.

---

Ein für viele Fälle sehr geeigneter Vermittlungsakkord ohne gemeinsamen Ton mit der ersten Tonika ist der VII der ersten
6
Tonart, der gerade an die ferner liegenden Tonarten den bequemsten Anschluss gestattet (s. 41 1), z. B. C dur Fis dur.



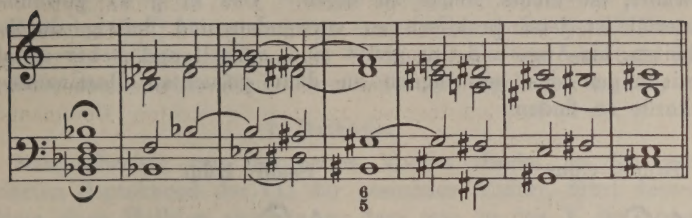

---

Aus den gegebenen Beispielen geht schon hervor, dass es keiner besonderen Vorschriften bedarf, wenn die Modulation von C moll ausgehen soll. Je nach besserem Anschluss des Vermittlungsakkordes setzt man die Anfangstonika als Dur- oder Mollakkord.

Aber auch dann, wenn die Modulation statt in eine Durtonart in eine Molltonart führen soll, ändert sich nichts an dieser Methode, denn jeder Dominantseptakkord gehört sogut der um eine Quarte höher liegenden Molltonart, wie der gleichnamigen Durtonart an. Ein Beispiel genügt für alle:

b moll—cis moll:

Modulierender V: gis his dis fis.

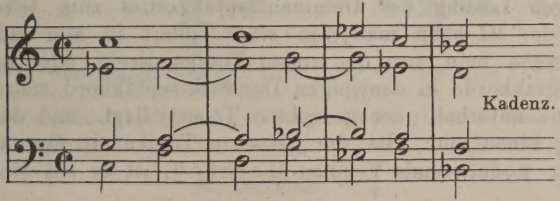


Vermittlungsakkord: Molldreiklang der IV, derselbe wird vollständig enharmonisch verwechselt mit dem Dreiklang der II der zweiten Tonart, welcher dann in den modulierenden V geführt wird. Wegen Terzlage der neuen Tonika erfolgt Kadenz zum vollkommenen Ganzschluss.

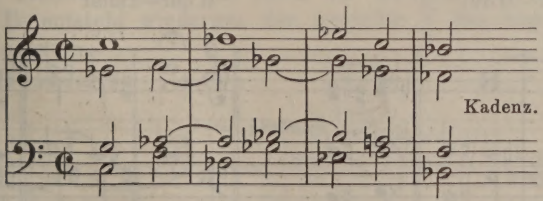
---

Es ist nicht immer erforderlich, die Modulation auf dem kürzesten Wege herbeizuführen. In diesem Falle schiebt man mehrere Vermittlungsakkorde ein, die allmählich in den modulierenden Dominantseptakkord führen z. B.:

c moll—B dur




Bei solchen Einschiebungen ist aber in Betracht zu ziehen, ob die Modulation nach Dur oder Moll gehen soll. Der vorstehende Satz würde nach c moll etwa so zu führen sein:

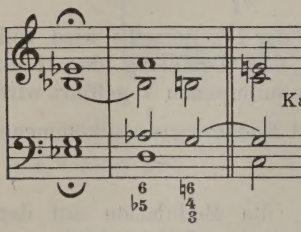



97. Aufgabe: Moduliere nun über den Dominantseptakkord schriftlich und am Klavier aus allen Dur- und Molltonarten in alle Dur- und Molltonarten bis zur vollen Geläufigkeit!

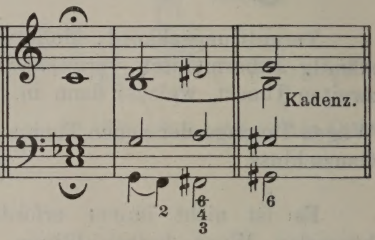
---

Über die zahlreichen zufälligen Modulationsmöglichkeiten, welche die trugschlüssige Lösung des Dominantseptakkordes gewährt, ist nichts Neues zu sagen. Das in § 41 gewonnene Material ist jetzt praktisch zu verwenden und fleissig durchzuarbeiten, bis Auge und Ohr geübt sind, schnell und sicher etwaige Beziehungen des leitereignen zu dem gesuchten Dominantseptakkorde zu finden.

Es dur—C dur

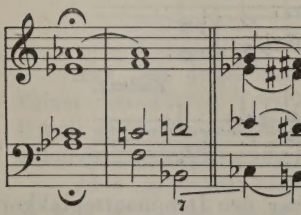



c moll - E dur

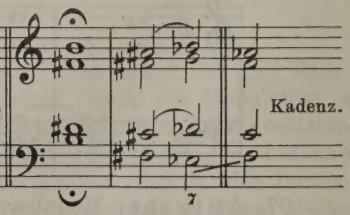



Übrigens lässt sich auch mittelst des Trugschlusses eine alle Fälle erschöpfende Methode aufstellen. Nach dem Muster der trugschlüssigen Lösung des Dominantseptakkordes zum leitereigenen Akkord der VI kann man von einer Tonart in alle anderen gelangen, wenn man von der ersten Tonika direkt oder über Vermittelungsakkorde in denjenigen Dominantseptakkord schreitet, der eine Stufe unterhalb der gesuchten Tonart liegt, und dann trugschlüssig hinaufgeht. Ist die gesuchte Tonika ein Durakkord, so muss der modulierende $V_7$ einen Halbton, ist er ein Mollakkord, einen Ganzton tiefer liegen. Er muss stets als Grundseptakkord auftreten.

as moll—H dur




H dur—f moll




98. Aufgabe. Übe auch diese Methode in vielen Beispielen!

§ 49.

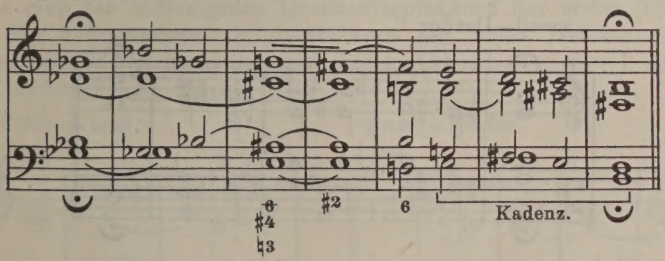
## Die Modulation über den verminderten Septakkord.

Aus den in § 41 behandelten Trugschlüssen des verminderten Septakkordes können einige sehr wirkungsvolle und ebenfalls für alle Fälle ausreichende Modulationsmethoden abgeleitet werden.

### I. Methode.

Man schreitet von der ersten Tonika direkt in den verminderten Septakkord der VII der gesuchten Tonart, führt dessen Septime einen Halbton abwärts, so dass man in den $V^7$ der neuen Tonart gelangt, löst diesen auf und hängt eine Kadenz an. Den beiden modulierenden Akkorden gibt man gern doppelte Länge.

Ges dur—h moll

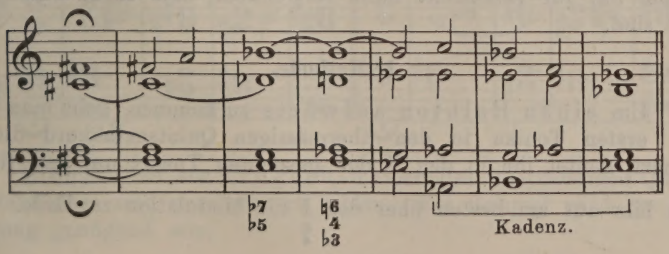



Der $VII^7$ der neuen Tonart tritt hier in zweiter Umkehrung auf. Grund dafür ist die enge Verbindung mit dem vorausgehenden Ges dur-Akkorde.

### II. Methode.

Man geht von der ersten Tonika in einen verminderten Septakkord, welcher den Grundton des $V^7$ der gesuchten Tonart enthält, lässt dieses Intervall liegen und führt die übrigen einen Halbton aufwärts. Es entsteht wiederum der gesuchte $V^7$ den man zur I auflöst. Kadenz:

fis moll—Es dur



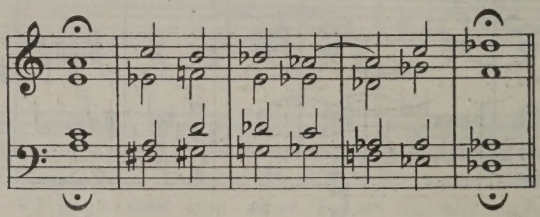
Der modulierende VII: e g b des tritt als Grundakkord auf,
7
der zu bindende Ton liegt in der Oberstimme.

### III. Methode.

Alle verminderten Septakkorde können unter einander fehlerlos verbunden werden. Man schreitet daher von der ersten Tonika über mehrere bequem anzuschliessende verminderte Septakkorde in den V der neuen Tonart. Auflösung. Kadenz.
7

Diese Methode eignet sich gut für weite Lage und ebenso wie die beiden vorangehenden zur Ausführung in gebrochenen, über das ganze Klavier laufenden Akkorden.

a moll—Des dur



99. Aufgabe. Moduliere nach den Methoden über den verminderten Septakkord zwischen allen Tonarten in beliebiger Gegenüberstellung.

§ 50.

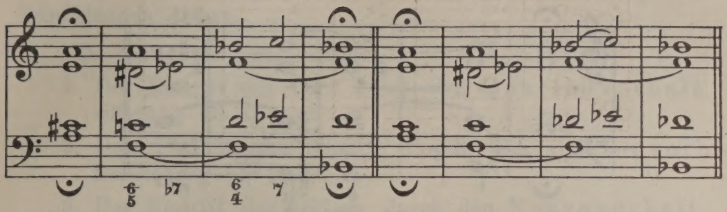
## Die Modulation über den übermässigen Quintsextakkord.

Die Ähnlichkeit des übermässigen Quintsextakkordes mit dem Dominantseptakkord erlaubt einige Modulationsmethoden, die zwar immer nur für vereinzelte Fälle verwendbar, aber recht wirkungsvoll sind.

### I. Methode.

Um einen Halbton aufwärts zu kommen, geht man von der ersten Tonika in den übermässigen Quintsextakkord dieser Tonart, deutet ihn in den V der gesuchten Tonart um und führt
7
von hier aus am besten über den I die Modulation zu Ende.
6
4

A dur—B dur a moll—b moll

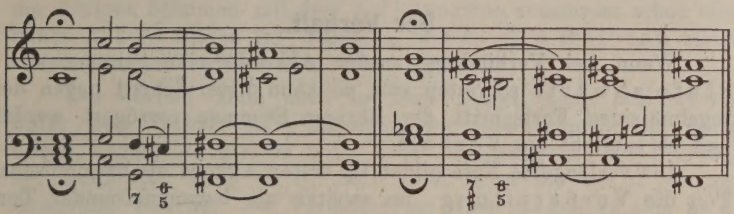


Man sieht, dass diese Methode genau genommen mit der direkten Modulation über den Dominantseptakkord zusammenfällt.

### II. Methode.

Einen Halbton abwärts gelangt man umgekehrt dadurch, dass man den leitereigenen Dominantseptakkord der ersten Tonart in den übermässigen Quintsextakkord der einen Halbton tiefer liegenden Tonart umdeutet und diesen Akkord über den I und V zur neuen Tonart führt.

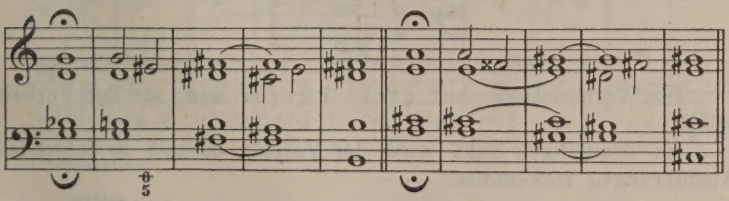
C dur—h moll g moll—Fis dur



### III. Methode.

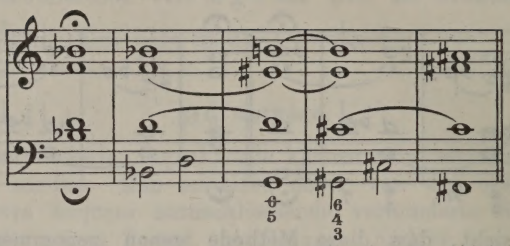
Eine Modulation zur Tonart der oberen grossen Terz ergibt die Hinzufügung einer übermässigen Sexte zur Tonika der ersten Tonart.

g moll—H dur A dur—cis moll



Modulationen aus Trugschlüssen des übermässigen Quintsextakkordes sind unschwer zu bilden. Ein Beispiel wird zur Anregung genügend sein.

B dur—Fis dur



100. Aufgabe. Übe alle Modulationsmethoden mit dem übermässigen Quintsextakkord bis zur Geläufigkeit schriftlich und am Klavier.

---

## VI.

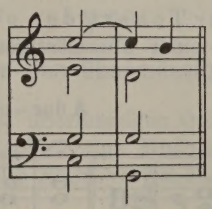
# Nebentöne.

### § 51.

### Der Vorhalt.

Wenn bei Verbindung zweier Akkorde eine Stimme eine Stufe abwärts schreiten soll, so kann dieser Schritt gegen den regelmässigen Fortschritt der übrigen Stimmen verzögert werden und es entsteht ein Vorhalt.

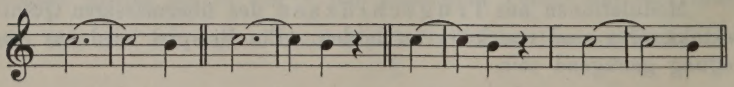
Die verlängerte Note bildet im ersten Akkord als harmonischer Ton die Vorbereitung, im zweiten als harmoniefremder Ton, Nebenton, den Vorhalt. Die Vorbereitung soll auf leichten, der Vorhalt selbst auf schweren Taktteil fallen.



Die Vorbereitung darf nicht kürzer sein, als der Vorhalt selbst.

Im dreiteiligen Takt wird der Vorhalt deshalb in folgenden Ausführungen vorkommen:

selten



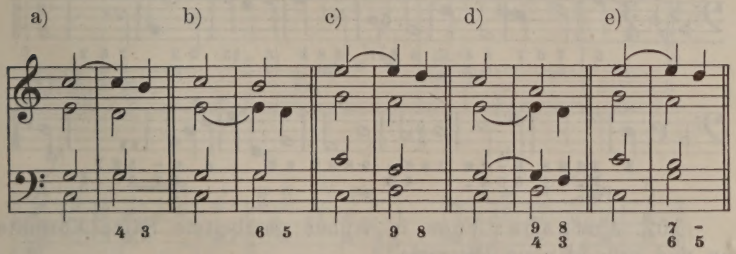
Zur Vorbereitung können alle Intervalle von Drei-, Vier- und Fünfklängen dienen.

Es kann verzögert werden:

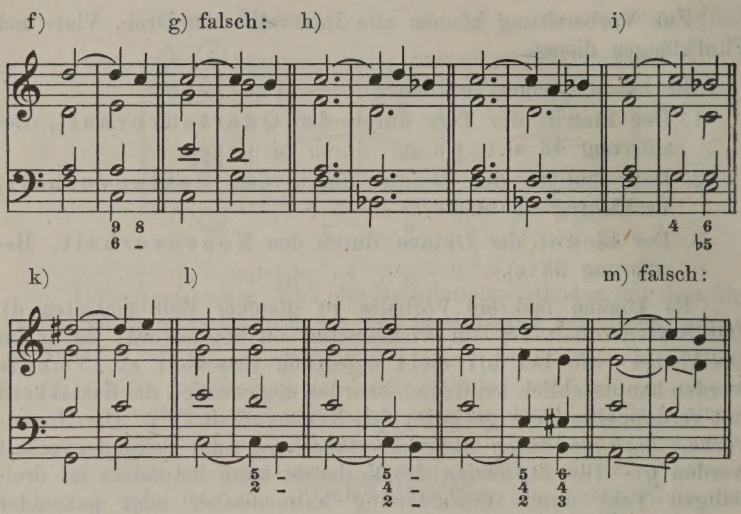
1. Der Eintritt der Terz durch den Quartenvorhalt, Bezifferung 43 a).
2. Der Eintritt der Quinte durch den Sextenvorhalt, Bezifferung 65 b).
3. Der Eintritt der Oktave durch den Nonenvorhalt, Bezifferung 98 c).

Es können mehrere Vorhalte zu gleicher Zeit eintreten d). Der Sextenvorhalt ist am wirksamsten im Septakkord, da er im Dreiklange (wie bei b)) nicht eigentlich dissoniert e). Vorhalte werden hauptsächlich bei Grundakkorden angewendet, der Sextakkord mit verdoppelter Terz gestattet den Nonenvorhalt f)*). Der Nonenvorhalt darf nie durch Oktavenvertauschung zum Sekundenvorhalt werden g). Die Auflösung des Vorhaltes kann besonders im dreiteiligen Takt durch Einschiebung harmonischer oder passender harmoniefremder Töne verzögert werden h). Zur Auflösung können die übrigen Stimmen mit dem Auflösungston zusammen schon einen neuen Akkord bilden i). Stimmen, welche einen Halbton steigen sollen, können Vorhalte von unten bilden k).

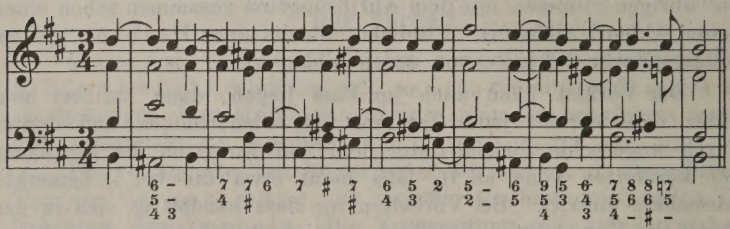
Der Vorhalt kann auch im Bass liegen, dann beziffert man unter dem Vorhalt jedes Intervall der Oberstimmen und deutet durch wagerechte Striche unter dem Auflösungston die Fortdauer der bezifferten Töne an l), falls nicht etwa die bei i) bemerkte Ausnahme eintritt. Bei Vorhalten im Bass handelt es sich in der Regel um Verzögerung der Terz. Quinten- und Oktavenparallelen werden durch den Vorhalt nicht aufgehoben m).



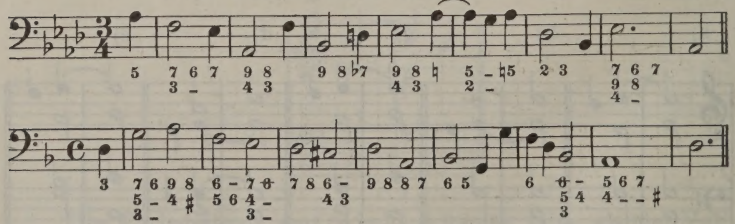

*) Es mag hier daran erinnert werden, dass der Harmonieschritt I—V in Kadenzen als Quarten- und Sextenvorhalt zum Akkord der $V^{\frac{6}{4}}$ aufgefasst werden kann.




Beispiel mit Vorhalten:



101. Aufgabe:



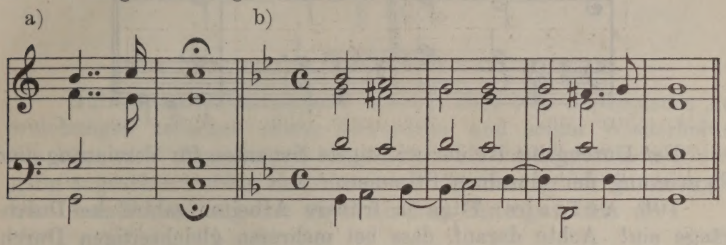
102. Aufgabe: Füge in früher gearbeitete Sätze Vorhalte ein und erfinde neue Beispiele.

## § 52.

## Die Vorausnahme (Antizipation).

Der Gegensatz zum Vorhalt ist die Vorausnahme. Sie entsteht, wenn eine oder mehrere Stimmen ihren Fortschritt ausführen, ehe

der regelmässige Gang der Stimmen es erwarten lässt. Die Vorausnahme findet sich besonders häufig bei Schlüssen a), kommt aber auch in längeren Gängen einzelner Stimmen vor b).




§ 53.

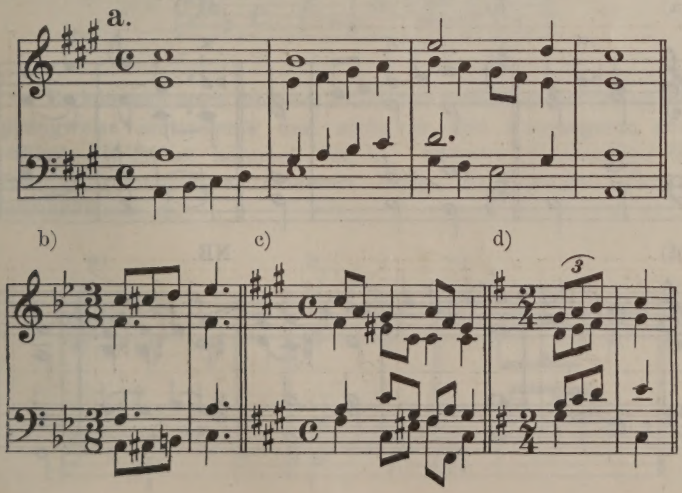
## Der Durchgang.

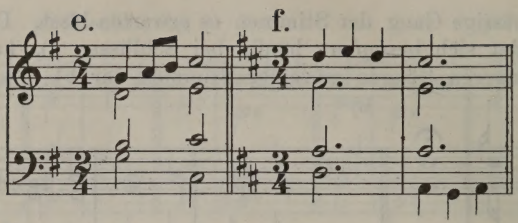
Der Fortschritt einer Stimme von einem Akkord zum nächsten kann über einen oder mehrere, auf leichtem Taktteil eingeschobene Töne hinweggeführt werden. Solche Töne heissen Durchgänge. Sie treten in diatonischer a) und chromatischer b) Folge auf.

Auch sprungweise, als harmonische (nicht akkordfremde) Hülfstöne (s. d.) kommen sie häufig vor c). Gleichzeitige Durchgänge in mehreren Stimmen bilden Durchgangsakkorde d).

Zwei Durchgangstöne hintereinander kommen auch in solcher Taktverbindung vor, dass der erste Durchgangston einen verhältnismässig schweren Taktteil erhält e).

Der in den Ausgangston zurückgeführte Durchgang heisst auch Hülfston f) (s. Hülfstöne!).






Der Durchgang ist der wichtigste Nebenton für Verzierung und Figurierung der einzelnen Stimmen.

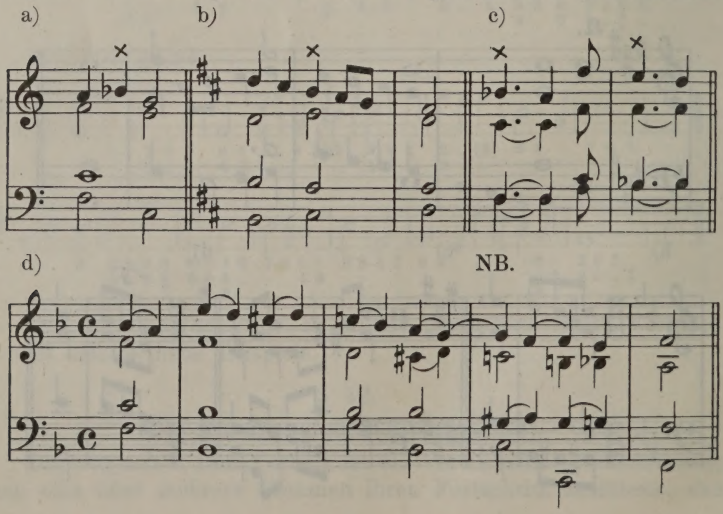
103. Aufgabe: Füge in frühere Arbeiten zahlreiche Durchgänge ein! Achte darauf, dass bei mehreren gleichzeitigen Durchgängen diese unter sich nicht dissonieren. Erfinde neue Sätze mit Durchgängen.

§ 54.

## Die Wechselnote.

Ursprünglich verstand man unter Wechselnote (cambiata) eine „frei verlassene" Dissonanz, wie unten bei a) ausgeführt. Jetzt fasst man allgemein mit dem Ausdruck Wechselnote alle harmoniefremden, nicht vorbereiteten Nebentöne auf schwerem Taktteil zusammen; manche von ihnen haben durchgangsähnlichen Charakter b), andere können als frei eintretende Vorhalte angesehen werden c).

Wechselnoten treten stufen- oder sprungweise ein und lösen sich nach oben oder unten in einem Akkordton. Wechselnoten mit fallender Auflösung werden diatonisch oder chromatisch, solche mit steigender Auflösung nur chromatisch gebildet d).

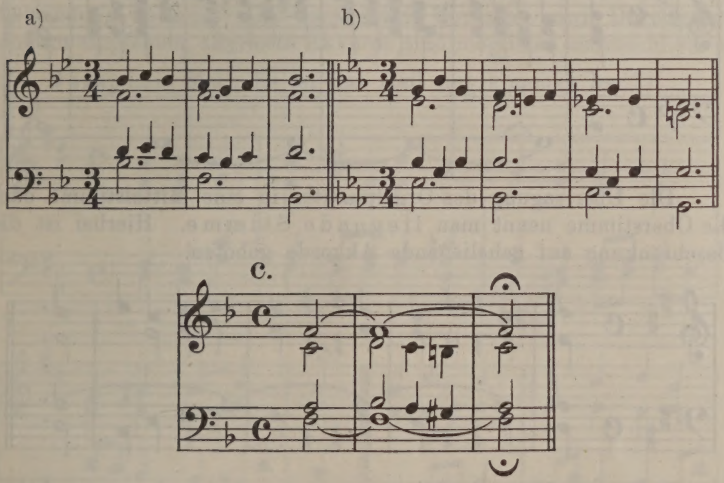


Bei NB ein Vorhalt im Sopran, in Verbindung mit einer Wechselnote im Tenor!

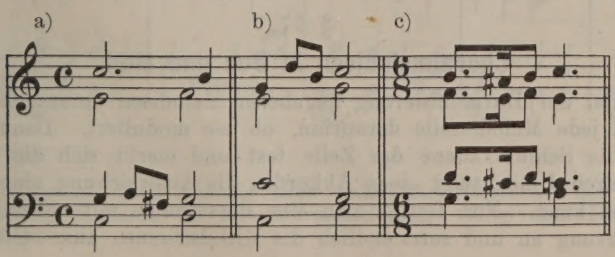
§ 55.

## Hülfstöne.

Hülfstöne sind diatonische, chromatische oder harmonische Ausweichungen zwischen einem Akkordton und seiner Wiederholung. Sie können in den meisten Fällen auch als zurückgeführter Durchgang angesehen werden und dienen zur Figurierung der Stimmen a) b) oder zur Herstellung des rhythmischen Gleichgewichts c).



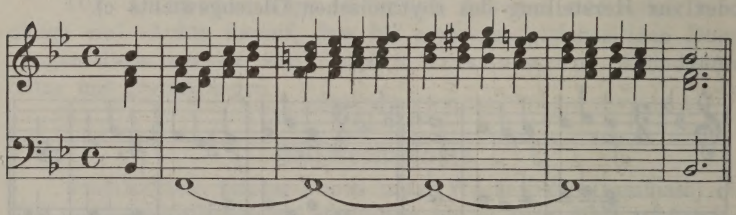

Es kommen auch mehrere Hülfstöne nacheinander vor a). Auch sprungweise eintretende und nicht in den Ausgangston zurückgeführte Hülfstöne kommen vor b). Mehrere gleichzeitige Hülfstöne in verschiedenen Stimmen bilden Durchgangs- oder auch Scheinakkorde c).



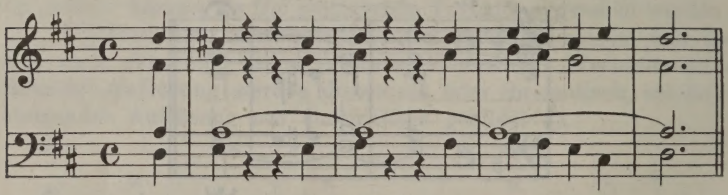
§ 56.

### Der Orgelpunkt.

Orgelpunkt nennt man einen liegenden Basston, über den sich eine Reihe von Akkorden hinzieht. Anfangs- und Schlussakkord haben den liegenden Bass zum Grundton, im übrigen können, bei guter Verbindung unter sich, auch fernliegende Akkorde eingeflochten werden. Der Eintritt des Orgelpunktes soll auf schwerem Taktteil geschehen. Der Orgelpunkt ruht entweder auf der Tonika oder der Dominante der herrschenden Tonart.



Die Übertragung des Orgelpunktes in eine Mittelstimme oder die Oberstimme nennt man liegende Stimme. Hierbei ist die Beschränkung auf naheliegende Akkorde geboten.



## VII.

# Harmonisierung gegebener Melodieen.

§ 57.

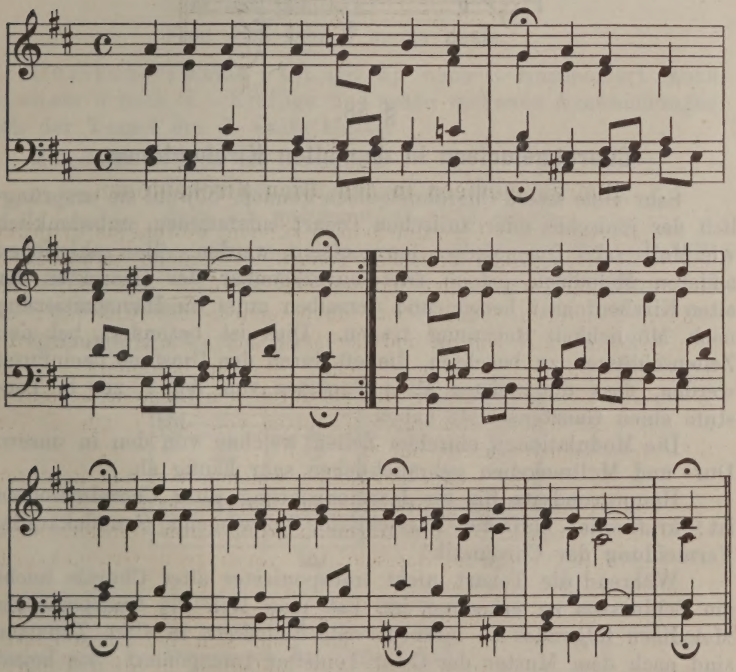
### Choralmelodieen in Dur und Moll.

Bei der Harmonisierung gegebener Melodieen untersucht man zuerst jede Melodiezeile daraufhin, ob sie moduliert. Dann stellt man die Schlusskadenz der Zeile fest und merkt sich die Stelle, wo durch Umdeutung eines Akkordes die Ausweichung eingeleitet werden kann. Nun fertigt man eine Bassstimme mit vollständiger Bezifferung an und setzt endlich die Mittelstimmen aus. Oft wird

noch eine nachträgliche Änderung des Basses erforderlich sein, der gleich den andern Stimmen möglichst sanglich gestaltet werden soll, ohne seine Kraft und Würde einzubüssen.

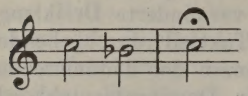
Es muss deshalb der Dur- und Moll-Dreiklang in Grundform und erster Umkehrung vorherrschen. Der verminderte Dreiklang in erster Umkehrung, der auf leichtem Taktteil durchgehende Quartsextakkord der V oder I, sowie in Kadenzen der dominierende Quartsextakkord der I sind gestattet. Der Dominantseptakkord wird am besten in der ersten und dritten Umkehrung angewendet. Bei Anwendung des Grundseptakkordes legt man die Septime am besten in eine Mittelstimme. Nebenseptakkorde in Grundform und erster Umkehrung sind bei vorbereiteter Septime in sparsamer Anwendung zulässig. Gut vorbereitete Vorhalte, sowie Durchgänge sind zu empfehlen, alterierte Akkorde sind möglichst auszuschliessen:

Beispiel: Mel.: Es ist das Heil uns kommen her.*)

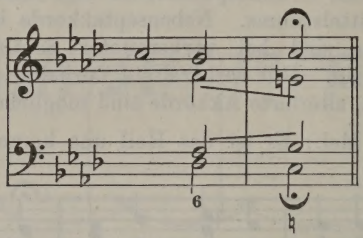


*) Obwohl diese Melodie noch unter der Herrschaft der alten Kirchentöne entstand, ist ihre Harmonisierung völlig dem Dursatz entsprechend.

Es mag hier noch auf eine häufig vorkommende Schlusswendung mancher Choralzeilen hingewiesen werden, deren Harmonisierung Anfängern oft Schwierigkeiten macht, wenn nämlich der vorletzte Melodieton einen Ganzton unter dem letzten liegt z. B.



In diesem Falle erhält der vorletzte Ton den Sextakkord seiner Stufe, mit verdoppelter Quinte, der letzte den Dur-Grunddreiklang. S. phrygischer Schluss § 58!




§ 58.

## Choralmelodieen in den alten Kirchentönen.

Sehr viele ältere Choralmelodieen können, obwohl sie ursprünglich der jonischen oder äolischen Tonart entstammen, unbedenklich wie Moll- oder Durmelodien harmonisiert werden. Bei zahlreichen anderen Melodieen jedoch tritt unverkennbar der Charakter der alten Kirchentonart hervor und derselben muss die Harmonisierung nach Möglichkeit Rechnung tragen. Dies ist besonders bei den Zeilenschlüssen zu beachten, die oft durch den Umstand beeinflusst werden, dass die meisten alten Tonarten von der 7. zur 8. Tonstufe einen Ganztonschritt haben.

Die Modulationen einzelner Zeilen weichen von den in unsern Dur- und Mollmelodien gebräuchlichen sehr häufig ab.

Hauptgrundsatz für die Harmonisierung alter Choralmelodien ist: kraftvolle, einfache Bassschritte, vorwiegend Grundakkorde, Vermeidung der Chromatik!

Während die Tonart nicht transponierter alter Choräle leicht am Schlusston zu erkennen ist, hat man sich bei transponierten Melodieen folgendes zu merken: Alle Melodieen in alten Tonarten sind nach dem Muster der C dur-Tonleiter transponiert; das heisst also: Wie wir bei Dur-Melodien mit einem B als Vorzeichen sagen können; es handelt sich hier um eine C dur-Melodie, welche um eine Quarte aufwärts, nach F transponiert ist, oder etwa bei 2 Kreuzen einen Ganzton aufwärts, bei 2 B einen Ganzton abwärts u. s. w., so ist es auch bei den alten Chorälen. Z. B.:

Eine Melodie mit dem Schlusston E hat 2 Kreuze vorgezeichnet, das sind die Vorzeichen von D dur. D dur ist eine Transposition von C dur um einen Ganzton aufwärts, also ist auch die in Frage stehende Melodie um einen Ganzton aufwärts verschoben. Wenn der Grundton jetzt E ist, war er ursprünglich D, die Melodie ist also dorisch.

---

Jonische Choräle finden sich zahlreich als scheinbare C, D, G und F dur-Melodieen. Die Harmonisierung weicht kaum von Dur ab. Die in Dur nächstliegende Modulation zu Tonart der Dominante wird in jonischen Melodien häufig vermieden.

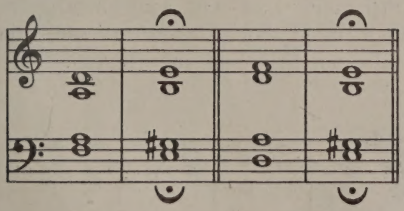
Melodieen: Ein feste Burg.
Vom Himmel hoch.
Wachet auf.
Gott des Himmels.
Freu dich sehr o meine Seele.

Dorische Choräle. Oft mit 2♭ nach C transponiert, auch mit einem ♭ nach G. Kräftige und schön wirkende Ausweichungen nach der Tonart der 7. Stufe häufig.

Melodien: Christ ist erstanden.
Erschienen ist der heilige Tag.
Sollt ich meinem Gott nicht singen.

Phrygische Choräle. Die erste Stufe der Tonleiter (E) wird zu Anfang der Melodie meist mit a c e, zum Schluss mit e gis h harmonisiert.

Charakteristische Kadenz:



Melodieen: Herzlich tut mich verlangen.
Es wolle Gott uns geben.
Mitten wir im Leben sind.

Lydische Choräle. Zur Vermeidung des Tritonus f g a h ist oft b angewendet. Die Melodien gleichen dann unsern F dur-Melodien:

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend.

Mixolydische Choräle.

Der Endschluss in dieser Tonart soll das fis möglichst vermeiden, er geht daher meistens über c e g und selbst d f a oder f a c.

Gelobet seist du, Jesu Christ.
Dies sind die heilgen zehn Gebot.

Äolische Choräle. Die Schlüsse meistens, entsprechend unserm a moll-Schluss über e gis h. Echt äolische Melodien vermeiden aber in der Melodie durchaus das gis.

Nun komm der Heiden Heiland,
Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen.

---

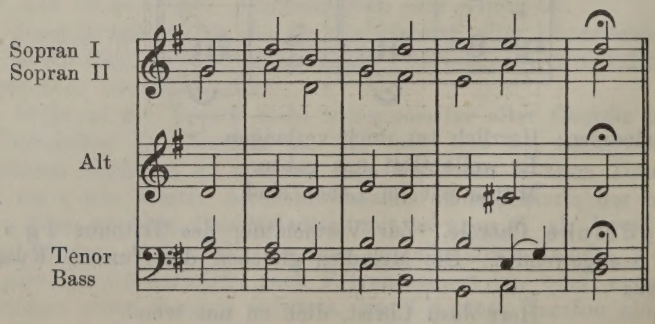
## VIII.

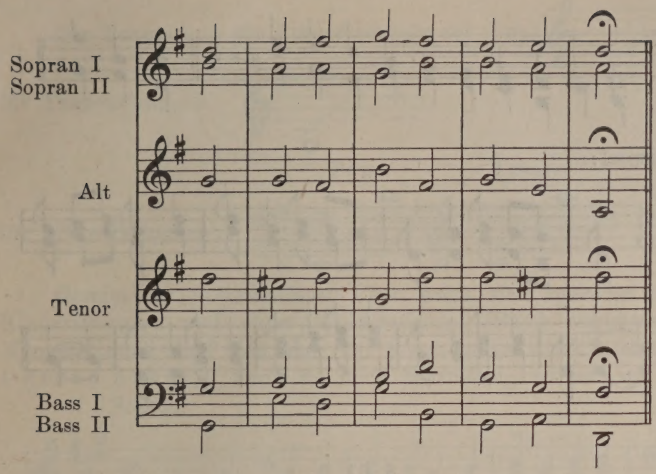
# Der nicht vierstimmige Satz.

### § 59.

### Der fünf- und mehrstimmige Satz.

Der mehr als vierstimmige Satz erfordert die gesteigerte Verdoppelung einzelner Intervalle. Oktave und Quinte vertragen die Verdoppelung am besten, dissonierende Intervalle und Leittöne sind davon ausgeschlossen. Grundakkorde werden vorherrschen, liegender Bass und darüber Austausch der einzelnen Intervalle zwischen verschiedenen Stimmen wird oft zweckmässig sein. Die Oberstimme wird man recht hoch legen müssen, um Raum für die Bewegung der übrigen Stimmen zu erhalten.



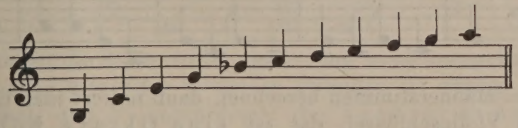



§ 60.

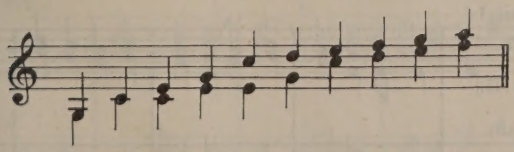
## Der zweistimmige Satz.

Der zweistimmige Satz kann die Harmonien nur unvollständig darstellen und beschränkt sich auf Grundton und Terz, Terz und Quinte, seltener Grundton und Quinte und Grundton und Septime der Akkorde. In tieferen Lagen gehen die Stimmen häufig im Einklang, „unisono". Terzen- und Sextenparallelen sind besonders häufig, der Schluss des ganzen Satzes steht am besten im Einklang.

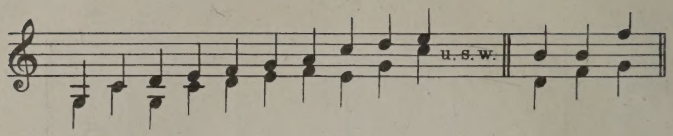
Einem einfachen zweistimmigen Satze legt man gern die „natürliche Tonleiter" zu Grunde, d. i. eine Tonreihe, welche die Blasinstrumente im unveränderten Rohr, d. h. ohne Anwendung von Ventilen erzeugen können.



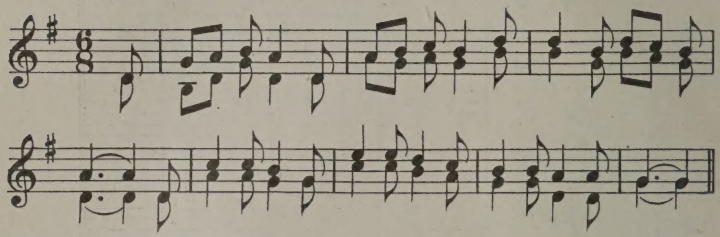
Daraus lässt sich folgender zweistimmige Satz bilden:



Die Vervollständigung der tiefen Oktave kann nach Massgabe der höheren geschehen.




Beispiel:

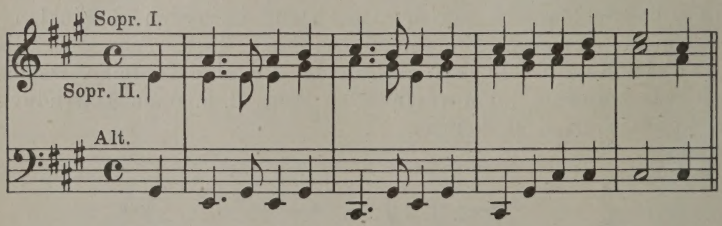


§ 61.

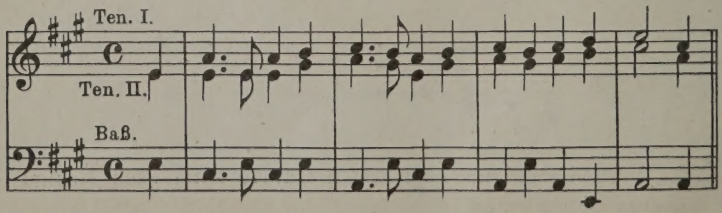
## Der dreistimmige Satz.

Im dreistimmigen Satz können die Harmonien schon vollständiger erscheinen. Gleichwohl lässt man auch hier häufig die Quinte des Dreiklanges sowie Quinte und Terz des Septakkordes fort.

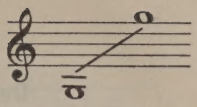
Der dreistimmige Vokalsatz ist entweder für drei Kinder- oder Frauenstimmen



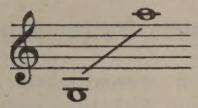

oder für drei Männerstimmen berechnet, dann notiert man die Tenorstimmen in Violinschlüssel, das ist eine Oktave höher, als sie in Wirklichkeit klingen:



Der Tonumfang für Kinderstimmen sei etwa:

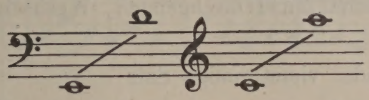


für Frauenstimmen:



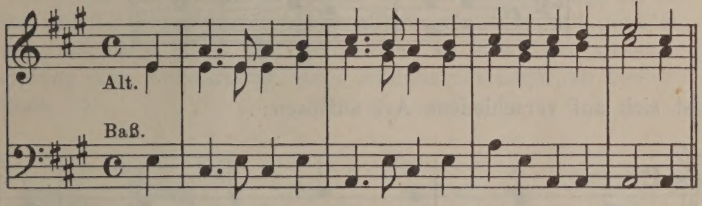
Bass. Tenor.

für Männerstimmen:



Gemischter dreistimmiger Chor setzt sich meistens aus zwei Kinderstimmen und einer Männerstimme (Bass) zusammen. Die Männerstimme darf sich aber der Oberstimme nicht über eine Oktave nähern, wenn sie noch bassmässig wirken soll.

Sopran.

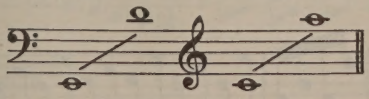



§ 62.

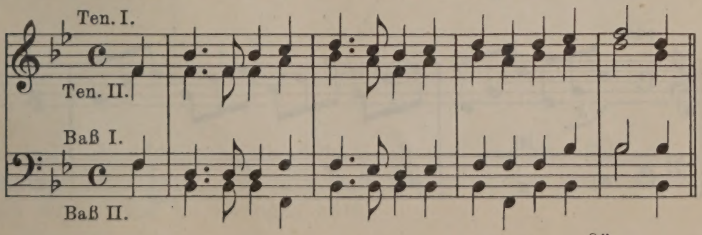
## Der vierstimmige Satz für Männerchor.

Das Tongebiet dieses Satzes beschränkt sich auf den Umfang von etwa zweieinhalb Oktaven,

Bass. Tenor.



daher müssen die Stimmen im ganzen eng zusammengehalten werden. Unisono aller vier oder je zweier Stimmen ist häufig. Die Tenöre singen nach dem Violinschlüssel, die Tenorstimmen sind also auf dem Klavier eine Oktave tiefer zu spielen.

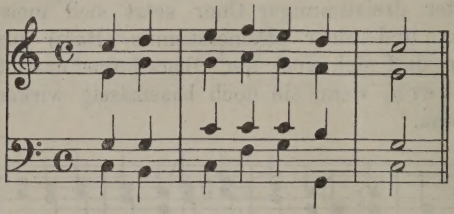


§ 63.

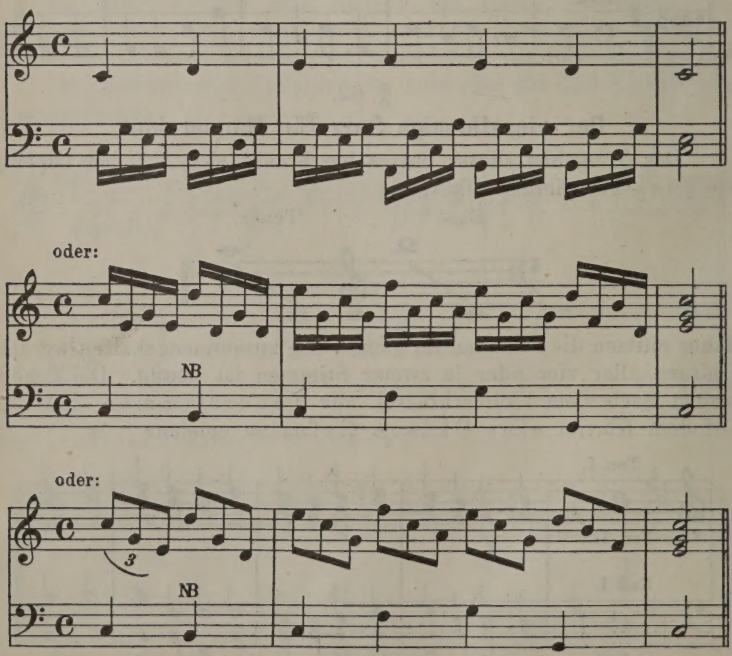
## Der begleitende Instrumentalsatz.

Dieser Satz besteht im wesentlichen aus einer Auflösung der Harmonien in gebrochene Akkorde, welche dann mit mannigfachen Dissonanzen (Durchgängen, Wechselnoten u. a.) durchsetzt werden.

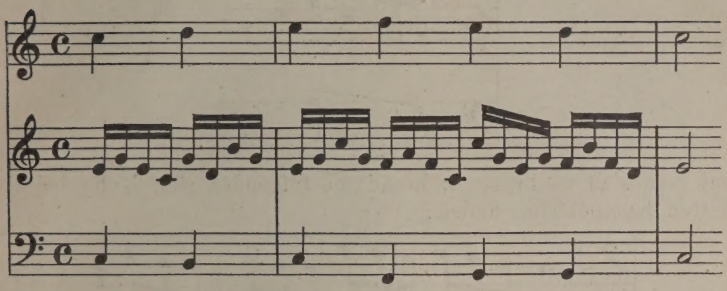
Folgender vierstimmige Satz



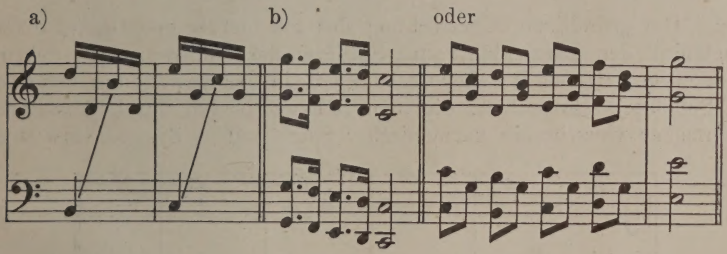
lässt sich auf verschiedene Art auflösen:



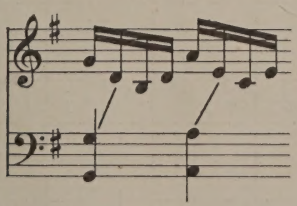
auch so, mit getrennter Melodie:



Bei allen derartigen Figurationen hat man aber wohl auf reinen Satz zu sehen. Aus diesem Grunde ist im zweiten und dritten Beispiel bei NB die Figuration ohne Terz geblieben, um parallele Oktaven mit dem Bass zu vermeiden a, bewusste Oktavenverdopplung zur Verstärkung einer Stimme ist natürlich hier oft am Platze b).

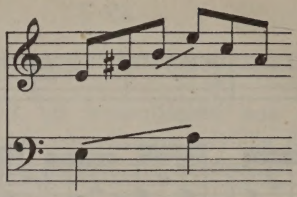



In diesem Beispiel:

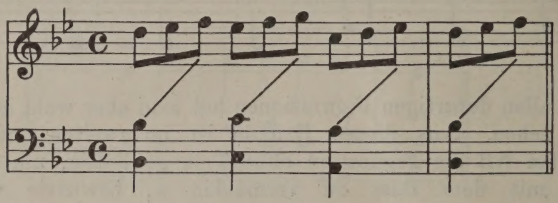


könnte man die Oktaven allenfalls noch als gewollte Stimmenverstärkung betrachten, die Quinten hingegen würden hier ebenso hässlich wirken wie im strengen Satz.

Auch vor solchen Quinten:



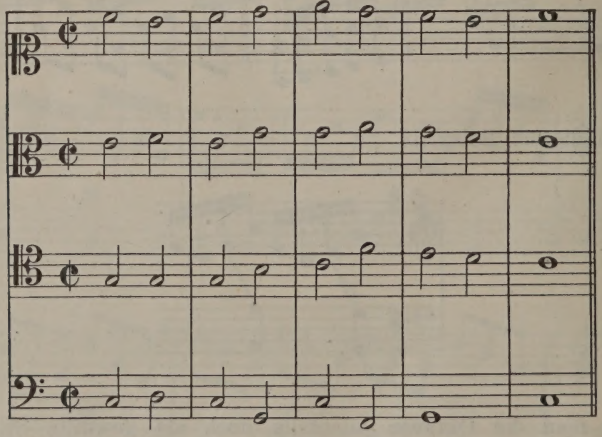
hat man sich zu hüten, während die folgenden sich häufig bei den besten Komponisten finden:



Der Unterschied liegt in der Taktzeit, auf leichten Taktteil geht manches durch, was auf schwerem nicht zu dulden ist.

---

Die gründliche Beherrschung des bis hierher gebotenen Stoffes befähigt den Lernenden, zum Studium des Kontrapunktes fortzuschreiten. Hierzu ist aber Geläufigkeit in der Anwendung der drei C-Schlüssel erforderlich, die man sich am besten durch Aussetzen einfacher vierstimmig harmonischer Sätze auf 4 Systeme erwirbt:



Druck von G. Kreysing in Leipzig.

## Musikwissenschaftliche Abhandlungen und Bücher über Musik.

**Arnold, Yourij v.,** Die alten Kirchenmodi, historisch und akustisch entwickelt. M. 3.— n.

**Brendel, Dr. Frz.,** Die Organisation des Musikwesens durch den Staat. M. 1.— n.

**Bülow, H. v.,** Ueber Richard Wagner's Faust-Ouverture, eine erläuternde Mitteilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes. 3. Aufl. M. —.50 n.

**Burg, Robert,** Das Büchlein von der Geige, oder die Grundmaterialien des Violinspiels. M. —.60 n.

**Capellen, G.,** Die „musikalische" Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik. Mit experimentellen Nachweisen am Klavier. M. 2.— n.

— Ist das System S. Sechter's ein geeigneter Ausgangspunkt für die theoretische Wagnerforschung? Streitschrift. M. —.50 n.

**Cornelius, Peter,** Gedichte. M. 3.— n. Elegant geb. M. 4.— n.

**Eckard, Ludwig,** Die Zukunft der Tonkunst. Namentlich mit Bezug auf die Symphonie, die Kirchenmusik, das Oratorium und die Oper. M. —.50 n.

**Geiger, B.,** Noten am Rande der Kunst in Novalis' Schriften. M. —.30 n.

**Gleich, Ferd.,** Die Hauptformen der Musik. 2. Aufl. Populär dargestellt. M. 1.80 n.

— Handbuch der modernen Instrumentierung für Orchester und Militär-Musikcorps mit Berücksichtigung der kleineren Orchester sowie der Arrangements von Bruchstücken grösserer Werke für dieselben und der Tanzmusik. 4. vermehrte Aufl. M. 1.50 n.

**Grell, Friedr.,** Der Gesangsunterricht in der Volksschule. M. —.50 n.

**Kleinert, Jul.,** Der Choral von heute und der von ehemals. Ein Votum in Sachen der Choralreform. Mit einer Noten-Beilage. M. —.50 n.

**Knorr, Jul.,** Führer auf dem Felde der Clavierunterrichts-Literatur. Nebst allgemeinen und besonderen Bemerkungen, 3. Aufl. M. 1.— n.

**Koch, Prof. Dr. E.,** Rich. Wagner's „Ring des Nibelungen" in seinem Verhältnis zur alten Sage wie zur modernen Nibelungendichtung betrachtet. (Preisschrift.) M. 2.— n.

**Köhler, Louis,** Theorie der musikalischen Verzierungen für jede praktische Schule, besonders für Clavierspieler. M. 1.20 n.

**Laurencin, Dr. F. P. Graf,** Die Harmonik der Neuzeit. (Gekrönte Preisschrift.) M. 1.20 n.

**Lohmann, Peter,** Ueber R. Schumann's Faustmusik. M. —.60 n.

**Mueller, R.,** Musikalisch-technisches Vocabular. Die wichtigsten Kunstausdrücke für Musik. Englisch-Deutsch, Deutsch-Englisch, sowie die gebräuchlichsten Vortragsbezeichnungen etc. Italienisch-Englisch-Deutsch. M. 1.50 n.

---

Verlag von C. F. KAHNT NACHFOLGER, Leipzig.

## Musikwissenschaftliche Abhandlungen und Bücher über Musik.

**Ramann, Lina, Franz Liszt's Oratorium „Christus".** Eine Studie zur zeit- und musikgeschichtlichen Stellung desselben. Mit Notenbeispielen und dem vollständigen Text des „Christus". M. 3.— n.

**Riemann, Dr. H.,** Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems. M. 1.50 n.

**Rode, Th.,** Zur Geschichte der königl. preussischen Infanterie- und Jägermusik. M. —.60 n.

— Eine neue Regiments-Hornisten-Infanteriemusik. M. —.60 n.

**Sandberger, Dr. A.,** Leben und Werke des Dichtermusikers Peter Cornelius. M. 1.20 n.

**Schering, Arnold.** Bach's Textbehandlung. Ein Beitrag z. Verständnis Joh. Seb. Bach'scher Vocal-Schöpfungen. M. —.50 n.

**Schucht, Dr. Joh.,** Friedrich Chopin und seine Werke. Biographisch-kritische Schrift mit Notenbeispielen und einem Verzeichnis der Werke Chopins. M. 1.50. Eleg. geb. M. 3.— n.

— Grundriss einer praktischen Harmonielehre. Ein Leitfaden beim Unterricht und zum Selbststudium. M. 2.— n.

**Schwarz, Dr.,** Die Musik als Gefühlssprache im Verhältnis zur Stimme und Gesangsbildung. M. —.60 n.

**Stade, Dr. F.,** Vom Musikalisch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. E. Hanslick's gleichnamige Schrift. M. —.75 n.

**Stern, Prof. Dr. A.,** Die Musik in der deutschen Dichtung. Eine Anthologie. M. 5.—n. In Prachtband mit Goldschnitt M. 7.— n.

**Tottmann, Prof. A.,** Der Schulgesang und seine Bedeutung für die Verstandes- und Gemütsbildung der Jugend. M. 1.— n.

**Uhde, Herm.,** Weimar's künstlerische Glanztage. Ein Erinnerungsblatt. M. —.50 n.

**Vogel, Prof. B.,** Franz Liszt als Lyriker. Im Anschluss an die Gesamtausgabe seiner Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. M. —.60 n.

— Zur Einführung in die komische Oper „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius. M. —.20 n.

**Weiss, Gottfr.,** Ueber die Möglichkeit einer wirklich allgemeinen Stimmbildungslehre und das Wesen derselben. M. —.60 n.

**Weitzmann, C. F.,** Harmoniesystem. (Gekrönte Preisschrift.) Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik. M. 1.20 n.

— Der letzte der Virtuosen. M. —.60 n.

**Wörterbuch,** Musikalisches. Erklärung aller in der Musik vorkommenden Kunstausdrücke, verf. von P. Kahnt. Taschenformat. M. —.50 n., cart M. —.75 n., elegant geb. M. 1.50 n.

**Zopff, Dr. Herm.,** Ratschläge und Erfahrungen für angehende Gesangs- und Orchester-Dirigenten. M. —.50 n.

*Sämtliche Schriften sind durch jede Buch- oder Musikalienhandlung zu beziehen.*

---

Verlag von C. F. KAHNT NACHFOLGER, Leipzig.


G. KREYSING, LEIPZIG.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.